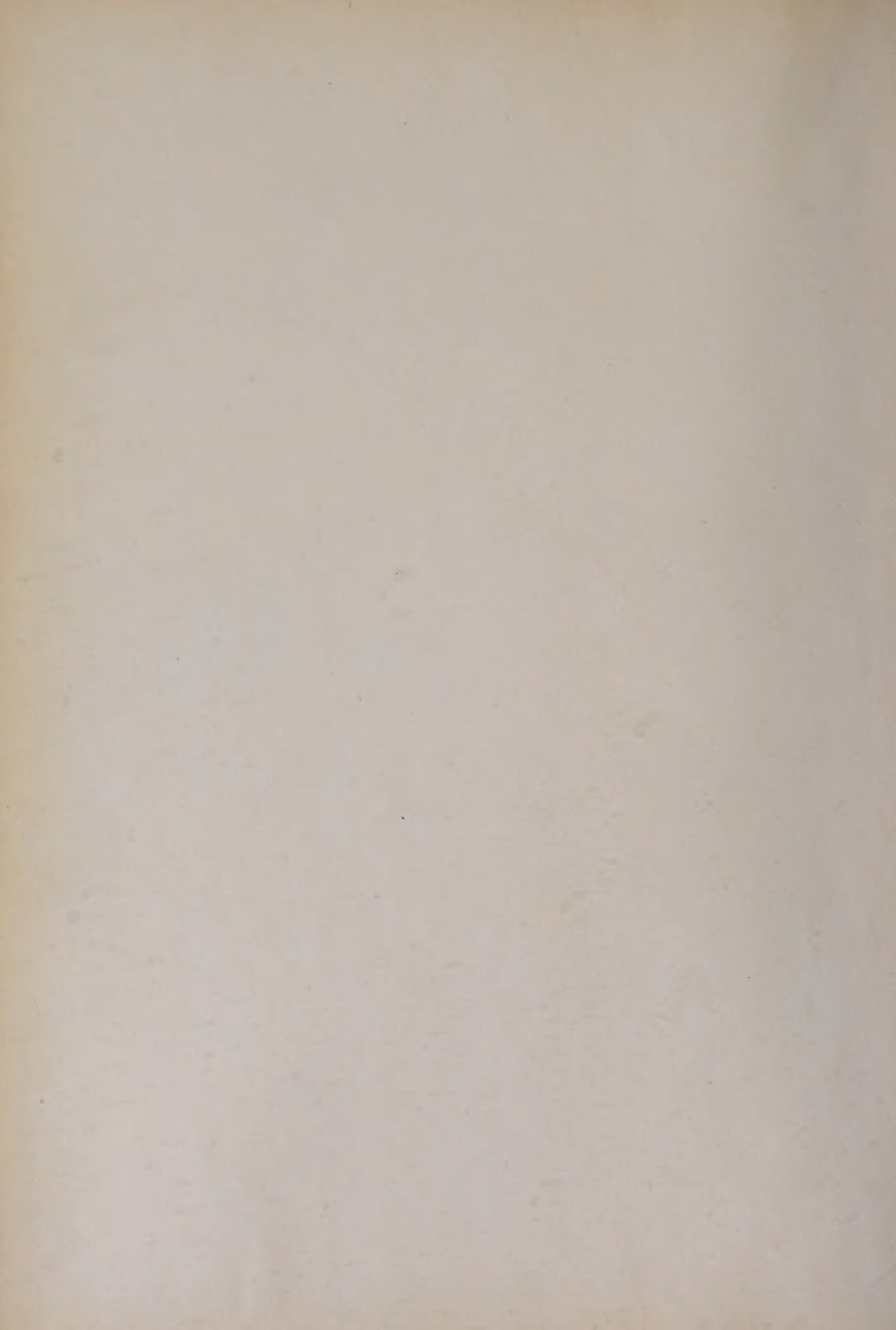






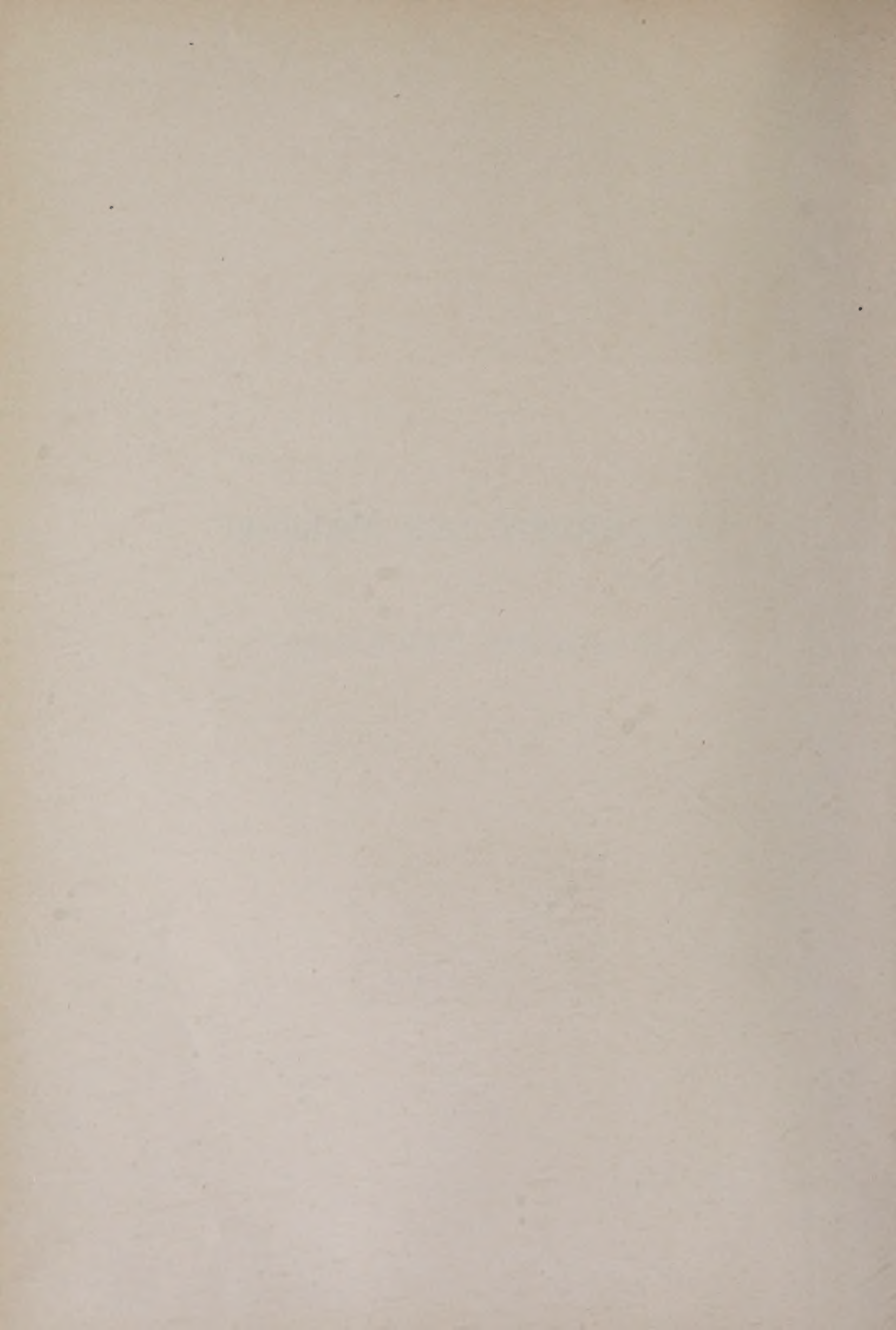




# Geschichte der Malerei

im

Neunzehnten Jahrhundert



# GESCHICHTE

DER

# MALEREI

IM

# XIX. JAHRHUNDERT

VON

RICHARD MUTHER

ZWEITER BAND

MIT 453 ILLUSTRATIONEN



MÜNCHEN

G. HIRTH's KUNSTVERLAG

1893

DRUCK VON KNORR & HIRTH, MÜNCHEN. — AUTOTYPIEN VON
OSCAR CONSÉE, MÜNCHEN.

# Inhalt.


## Einleitung.

Seite

Ein Vorspiel. Philipp Otto Runge. 1

## III. Die Eroberung des Modernen.

17. Die Zeichner. 10
Die allgemeine Weltentfremdung der Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Zeichner und Caricaturisten die ersten, die das moderne Leben in den Kreis der Kunst hereinzogen. England: Gillray, Rowlandson, George Cruikshank, Der Punch, John Leech, George Du Maurier, Charles Keene. — Deutschland: Johann Adam Klein, Johann Christian Erhard, Ludwig Richter, Oscar Pletsch, Albert Hendschel, Eugen Neureuther. Die Fliegenden Blätter. Wilhelm Busch, Adolf Oberländer. — Frankreich: Louis Philibert Debucourt, Carle Vernet, Bosio, Henri Monnier, Honoré Daumier, Gavarni, Guys, Gustave Doré, Cham, Marcelin, Randon, Gill, Hadol, Draner, Léonce Petit, Grévin. — Nothwendigkeit, dass auch von den Malern die Welt wieder entdeckt werde. Anregung dazu durch die Engländer.

18. Die englische Malerei bis 1850. 61
England von der retrospectiven Strömung des Continents wenig berührt. James Barry, James Northcote, Heinr. Füssli, William Etty, Benjamin Robert Haydon. Die Malerei schreitet auf den von Hogarth und Reynolds betretenen Bahnen weiter. Die Porträtmaler: George Romney, Thomas Lawrence, John Hoppner, William Beechey, John Russell, John Jackson, Henri Raeburn. — Benjamin West und John Singleton Copley treten mit Geschichtsbildern aus ihrer eigenen Zeit auf. Daniel Maclise. — Die Thiermalerei: John Wootton, George Stubbs, George Morland, James Ward, Edwin Landseer. — Die Genremalerei: David Wilkie, W. Collins, Gilbert Stuart Newton, Charles Robert Leslie, W. Mulready, Thomas Webster, W. Frith. Der Einfluss dieser Genrebilder auf die Malerei des Continents.

19. Das Militärbild. 98
Weshalb die Eroberung des Modernen auf dem Continent nur stückweise erfolgte. Die romantischen Anschauungen, die aesthetischen Theorien und die Kostümfrage. An der Uniform lernt die Malerei das moderne Zeitkostüm behandeln. Frankreich: Gros, Horace Vernet, Hippolyte Bellangé, Isidor Pils, Alexandre Protais, Charlet, Raffet, Ernest Meissonier, Guillaume Régamey, Alphonse de Neuville, Aimé Morot, Edouard Detaille. — Deutschland: Albrecht Adam, Peter Hess, Franz Krüger, Karl Steffeck, Th. Horschelt, Franz Adam, Joseph v. Brandt, Heinr. Lang.

20. Das ethnographische Genre. 122
Weshalb die Maler, wenn sie nicht in die Vergangenheit untertauchten, ihr Ideal zunächst in der Ferne suchten. Italien durch Leopold Robert entdeckt. Victor Schnetz, Ernest Hébert, August Riedel. — Der Orient war für die Romantiker dasselbe, was für die Classicisten Italien gewesen. Frankreich: Delacroix, Decamps, Prosper Marilhat, Eugène Fromentin,

Gustave Guillaumet. — Deutschland: H. Kretzschmer, Wilhelm Gentz, Adolf Schreyer u. A. — England: William Muller, Frederick Goodall, F. J. Lewis. — Italien: Alberto Pasini. Seite

21. Das humoristische Anekdotenbild. 146
Die ins Exotische entlaufene Malerei kehrt in der Heimath ein und findet beim Bauern eine stehengebliebene Vergangenheit, die malerische Kleidung bewahrt hat. München: Uebergang von der Militärmalerei zur Bauernmalerei. Peter Hess, Heinrich Bürkel, Carl Spitzweg. Hamburg: Hermann Kauffmann. Berlin: Fr. Ed. Meyerheim. Einfluss Wilkies und des Dorfromans. München: Johann Kirner, Carl Enhuber. Düsseldorf: Adolf Schroedter, Peter Hasenclever, Jacob Becker, Rudolf Jordan, Henry Ritter, Adolf Tidemand. Wien: Peter Krafft, J. Danhauser, Ferd. Waldmüller. — Belgien: Einfluss von Teniers. Ignatius van Regemorter, Ferdinand de Braekeleer, Henri Coene, Madou, Adolf Dillens. — Frankreich: François Biard.

22. Das socialistische Tendenzbild. 186
Weshalb das moderne Leben zunächst in allen Ländern nur unter der Form der humoristischen Anekdote in die Kunst Eingang fand. Der conventionelle Optimismus dieser Bilder geräth in Conflict mit der revolutionären Stimmung des Zeitalters. Frankreich: Delacroix' Freiheit, Jeanron, Antigna, Adolphe Leleux, Meissonier's Barrikade, Octave Tassaert. — Deutschland: Gisbert Flüggen, Carl Hübner. — Belgien: Eugène de Block, Antoine Wiertz.

23. Die Dorfnovelle. 212
Deutschland: Louis Knaus, Benjamin Vautier, Franz Defregger, Math. Schmidt, Alois Gabl, Ed. Kurzbauer, Hugo Kauffmann, Wilh. Riefstahl. Die Mönchshumoreske: Ed. Grützner. Die Börsen- und Fabrikgeschichte: Ludwig Bokelmann, Ferd. Brütt. Deutschland gibt die Principien der Genremalerei an andere Länder weiter. Frankreich: Gustav Brion, Charles Marchal, Jules Breton. — Mit Düsseldorf steht Schweden und Norwegen in Verbindung. Karl D'Uncker, Wilhelm Wallander, Anders Koskull, Kilian Zoll, Peter Eskilson, August Jernberg, Ferdinand Fagerlin, V. Stoltenberg-Lerche, Hans Dahl. — Von München wird Ungarn befruchtet: Ludwig Ebner, Paul Boehm, Otto von Baditz, Koloman Déry, Julius Aggházi, Alexander Bihari, Ignaz Roskovics, Johann Jankó, Tihamér Margitay, Paul Vagó, Arpad Fessty, Otto Koroknyai, D. Skuteczky. — Unterschied dieser Bilder von denen der alten Holländer. Von Hogarth zu Knaus. Warum Hogarth überwunden und die »Genremalerei« zur »Malerei« werden musste. Diese Basis durch die Landschafter geschaffen.

24. Die Landschaftsmalerei in Deutschland. 218
Bedeutung der Landschaft für die Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Classicismus: Joseph Anton Koch, Leopold Rottmann, Friedrich Preller und seine Nachfolger. — Die Romantik: Karl Friedrich Lessing, Karl Blechen, W. Schirmer, Valentin Ruths. — Die Entdeckung Ruysdaels und Everdingens. Die Vermittlerrolle, die dabei einige aus Dänemark und Norwegen gekommene Künstler spielten. J. C. Dahl, Christian Morgenstern, Ludwig Gurlitt. — Andreas Achenbach, Eduard Schleich. — Die deutschen Landschafter ziehen in alle Welt. Einfluss Calames. H. Gude, Niels Björnson Möller, August Cappelen, Morten-Müller, Erik Bodom, L. Munthe, E. A. Normann. Ludw. Willroider, Louis Douzette, Hermann Eschke. Carl Ludwig, Otto v. Kameke, Graf Stanislaus Kalkreuth. Oswald Achenbach, Albert Flamm, Asc. Lutteroth. Ferd. Bellermann, Ed. Hildebrandt, Eugen Bracht. Weshalb viele ihrer Bilder gegenüber denen der alten Holländer mehr eine Erweiterung des geographischen Horizontes als eine Verfeinerung des Geschmacks bezeichnen. Ueberwindung des Stoffinteresses und des Knalleffekts durch den Paysage intime.

Seite

25. Die Anfänge des Paysage intime. 280
Die classicistische Landschaftsmalerei in Frankreich: Hubert Robert, Henri Valenciennes, Victor Bertin, Xavier Bidault, Michallon, Jules Coignet, Watelet, Th. Aligny, Edouard Bertin, Paul Flandrin, Achille Benouville, J. Bellel. — Der Romantismus und die Einkehr in Frankreich: Victor Hugo. Georges Michel, der Ruysdael des Montmartre. Charles de la Berge, Camille Roqueplan, Camille Flers, Louis Cabat, Paul Huet. — Die Engländer die ersten, die sich von der Composition und dem Galerieton befreien. Turner. — John Crome, der englische Hobbema und die Schule von Norwich: Cotman, Crome jr., Stark, Vincent. — Die Aquarellisten: John Robert Cozens, Tom Girtin, Edridge, Prout, Sam. Owen, Luke Clennel, Howitt, Robert Hills. Einfluss des Aquarells auf die englische Farbenanschauung. — John Constable und die Freiluftmalerei. David Cox, William Muller, Peter de Wint, Creswick, Peter Graham, Henri Dawson, John Linnell. Richard Parkes Bonington als Verbindungsglied zwischen England und Frankreich.

26. Die Landschaft von 1830. 321
Constable im Louvre und sein Einfluss auf die Schöpfer des französischen Paysage intime. Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré, Diaz, Daubigny und ihre Nachfolger. Chintreuil, Jean Desbrosses, Achard, Français, Harpignies, Emile Breton u. A. — Die Thiermalerei: Carle Vernet, Géricault, R. Brascassat, Troyon, Rosa Bonheur, Jadin, Eug. Lambert, Palizzi, Aug. Lançon, Charles Jacque.

27. Jean-François Millet. 393
Seine Bedeutung und die Aufgabe der Folgenden. Millets Prinzip »le beau c'est le vrai« von der Bauernmalerei auf das moderne Leben überhaupt, von Barbizon nach Paris zu übertragen.

28. Der Realismus in Frankreich. 430
G. Courbet und das moderne Arbeiterbild. Alfred Stevens und die »Gesellschaft.« Seine Nachfolger Auguste Toulmouche, James Tissot u. A. Im Gegensatz zum Cinquecento tritt jetzt das Studium der alten Deutschen, der Lombarden, der Spanier, der Vlaamen und der Rococomeister schulbildend auf. Gustave Ricard, Charles Chaplin, Gaillard, Paul Dubois, Carolus Duran, Léon Bonnat, Roybet, Blaise Desgoffe, Philippe Rousseau, Antoine Vollon, François Bonvin, Théodule Ribot.

29. Der Realismus in England. 480
Der Manierismus der englischen Historienmalerei. J. C. Horsley, J. R. Herbert, J. Tenniel, E. M. Ward, Eastlake, Edw. Armitage u. A. — Die Bedeutung Ruskins. — Beginn der Reformbestrebungen mit William Dyce und Joseph Noel Paton. — Die Praerafaeliten. Ihr Kampf gegen die schöne Form und den schönen Ton. Holman Hunt. Ford Madox Brown. John Everett Millais und Velazquez. Ihre Bilder aus dem modernen Leben im Gegensatz zu den Anekdotenbildern der älteren Genremaler. — Der Schotte John Phillip.

30. Der Realismus in Deutschland. 519
Weshalb Historienmalerei und Anekdotenbild nach den Umwälzungen von 1870 nicht mehr im Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens stehen konnten. Berlin: Adolf Menzel, A. v. Werner, Carl Gussow, Max Michael. — Wien: Aug. v. Pettenkofen. — München tritt wieder schulbildend auf. Bedeutung der kunstgewerblichen Strömung der 70er Jahre, die den Anstoss zu eingehendem Studium der alten Coloristen gibt. Lorenz Gedon, W. Diez, Edm. Harburger, W. Loefftz, Claus Meyer, A. Holmberg, Fr. Aug. Kaulbach. An die Stelle der gut erzählten Anekdote tritt gute Malerei. Uebergang von diesem Kostümbild zur rein malerischen Behandlung auch des modernen Lebens. Franz Lenbach. Die Rambergschule. Victor Müller vermittelt die Kenntniss Courbets. Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner.

Seite

31. Das Problem der modernen Farbenanschauung. 566
Der Realismus, in Stoffen und Formenbehandlung selbständig, ist in der Farbenanschauung entweder noch nicht zur Freiheit von den alten Meistern oder noch nicht zu rein künstlerischer Harmonie gekommen. Courbet, Stevens, Ribot, Lenbach. — Die Praerafaeliten und Menzel. — Leibl.

32. Die Japaner. 583
Die Pariser Weltausstellung 1867 vermittelt Europa die Kenntniss der Japaner. Uebersicht über die Geschichte der Japanischen Malerei. Der »Verein vom Jinglar« und der Einfluss der Japaner auf die Begründer des Impressionismus.

33. Die Impressionisten. 610
Der Impressionismus ist Realismus, erweitert durch das Studium des Milieus. Edouard Manet, Degas, Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet. Die impressionistische Bewegung als Schlusswort im grossen Befreiungskampf der modernen Kunst.

**Literatur.** 647





*Philipp Otto Runge: Kinderporträt. (Federzeichnung.)*

WALTET Logik in der Geschichte? Sind diejenigen, die als historische Persönlichkeiten gefeiert werden, immer die nämlichen, die wirklich Geschichte »machten«? Jede Entwicklung bedeutet einen Kampf. Alte Dogmen weichen, neue Principien erobern die Position. Denen, die mit jauchzendem Hurrahruf die vom Gegner besetzte Höhe nehmen, fällt der Lorbeer des Sieges zu. Die Unglücklichen aber, die unterwegs zu Falle kamen, werden klanglos begraben. Und oft sind sie es, die das Signal zur Attake gegeben hatten und als die Kühnsten den nachfolgenden Genossen voranstürmten. Nicht Genie und Talent allein ist in der Kunst entscheidend. Selbst der Begabteste geht zu Grunde, der neben seinem Künstlerthum nicht auch die eigenartige Complication von Fähigkeiten besitzt, die von der »Gesellschaft« verlangt werden, die Ell-

bogenkraft, die dazu gehört, der Welt sich aufzudrängen. Solche Charaktere werden — wenigstens zeitlebens — fast regelmässig von den mehr oder weniger geschickten Mittelmässigkeiten besiegt, in denen das grosse Publikum Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut erkennt. Andere, und die Schlechtesten nicht, sterben jung. Das Schicksal gab ihnen nur die Zeit, mit muthiger Hand anzudeuten, was sie wollten, und ein Nachfolgender, dem längeres Leben gegönnt war, errichtete auf den fest gezogenen Linien des Grundrisses das ragende Gebäude. Wieder Andere scheitern, weil das Losungswort, das sie ausgaben, um Jahrzehnte zu früh kam. Keine Kraft im Weltall geht verloren; sie setzt, obzwar lange latent, später von Neuem ein. So fliegt auch von den Werken solcher Neuerer gleichsam ein feiner Blüthenstaub auf, der durch etwas wie Keime in der Luft über die Länder getragen wird und schliesslich irgendwo auf fruchtbares Erdreich fällt. Doch die Stätte, von wo er ausflog, ist vergessen.

In der Hamburger Kunsthalle hängt ein merkwürdiges Bild. Drei Kinder sind im Freien unter vollem Sonnenlicht dargestellt. Ein etwa achtjähriger Knabe und ein älteres Mädchen halten mit einem kleinen Wagen, in dem ein kräftiges Baby sitzt, an der Ecke eines graugestrichenen Zaunes. Sie sind im Begriff weiter zu fahren. Der Junge erhebt mit der Rechten seine Peitsche, das vorsorgliche Mädchen wendet sich noch einmal zu dem Kleinen um, das mit grossen hellen Augen kindlich träumerisch in's Leere starrt. Jenseits des Zaunes, durch den sich die zierlichen Stengel einer dichten Ligusterhecke drängen, liegt eine weite Wiese, umrahmt von den Gärten der Landhäuser. Weiter hinten erheben sich über Baum und Busch die hohen Thürme eines Hamburger Vorortes. Das Licht eines milden Sommertages liegt weich und voll auf der Gruppe, eine warme Luft zittert über die Fluren, in duftiger liebkosender Atmosphäre baden sich die Blättchen der Bäume. Alles ist Sonne, Lichtaufzucken, Luftigkeit. Nur über das rothe Röckchen des im Wagen sitzenden Kindes, über seine nackten, spielenden Füsschen und das blaue weissgestreifte Kissen fällt der Schatten einer grossen am Wege stehenden Sonnenblumenstaude, von der die kleine Hand des Kindes mechanisch einen Blattstiel gepackt hat. Und wie klar, wie durchsichtig sind diese Schatten! Seit der Renaissance hatten die Künstler dem malerischen Effekt zu Liebe systematisch die Intensität der Schatten gesteigert. Hier ist einer der Hauptparagraphen der neuen

Kunst formulirt: Je mehr Licht — nicht desto dunkler — sondern desto schwächer sind die Schatten. Ueber das weisse Gewand des Mädchens und über die Linien ihres Halses wirft der grüne Anzug des Knaben leichte grünliche Reflexe. Unten auf den Falten des Kleides spielt der kalte Widerschein des hellbraunen Weges, auf dem die gelben Schuhe des Knaben und die grünen des Mädchens stehen. Der Meister des Bildes hat nicht im Sinne der Alten nur Farben und Formen mit Lichtern und Schlagschatten, sondern das durchscheinende leuchtende Licht gemalt, wie es sich auf die Formen und Farben ergiesst und von ihnen aufgesogen und rückgeschleudert wird. Jene verbannten im Wesentlichen das Licht an die Oberfläche, dieser glaubte an dessen Allgegenwart, er sah in ihm den Vater alles Lebens und aller Manigfaltigkeit der Erscheinung, also auch der Farbe.

Es ist ein sehr merkwürdiges Bild. Der Einklang der Luft und des Lichtes mit dem, was sie leben lassen, — das grosse Problem der modernen Malerei ist darin nicht nur aufgeworfen, sondern meisterhaft gelöst. Und doch steht die Jahrzahl 1805 darauf. Die Arbeit dreier folgenden Generationen hat die Kunst kaum weiter gebracht.

Waltet Logik in der Geschichte? Darf der Historiker hoffen, künstlerischer Schaffenskraft, künstlerischem Gedanken und künstlerischer Phantasie auf ihren seltsam verschlungenen Wegen mit der Sonde des Philologen zu folgen? Gibt ihm der ungreifbare Factor, den man Zeitgeist nennt, je die Handhabe, Persönlichkeiten zu erklären? Der Zeitgeist erzeugt die Dutzendmenschen, die das verkörpern, was die breite Strömung ihnen zuführt; die wirklich grossen Naturen stehen zwar auch in der allgemeinen Strömung, aber es ist, als ob ihnen noch aus unbekannten Quellen neue Kräfte zuflössen, so seltsam wachsen sie über ihre Umgebung empor und stehen plötzlich da als etwas ganz Neues, den Zeitgeist verkörpernd und doch verschieden von Allem, was vor und neben ihnen lebt. Nachträglich versucht man wohl, diese Quellen archivalisch aufzuspüren, man bildet sich ein zu wissen, warum dies und jenes so kommen musste, wie es gekommen ist — aber schliesslich bleibt doch ein grosses Fragezeichen und das weite Gebiet des Unberechenbaren beginnt, in das jene Macht hineingreift, die Friedrich der Grosse den gewaltigsten Schlachtenlenker nannte — Sa Majesté le hasard — der Zufall. Man kann auf den ersten Seiten von »Wahrheit und Dichtung« nicht ohne Erregung die Stelle lesen, wo Gœthe

erzählt: »Durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für todt auf die Welt und nur durch vielfache Bemühungen brachte man es dahin, dass ich das Licht erblickte«. Wenn er in der Geburt gestorben wäre! Wie anders hätte sich die Entwicklung der deutschen Literatur gestaltet! Oder die der deutschen Kunst, wenn Asmus Jakob Carstens nicht gekommen und *Philipp Otto Runge* die Führung übernommen hätte! Carstens war der Mann der Epoche, er verkörperte den Zeitgeist. Runges Werken gegenüber ahnte Niemand, dass von dieser Saat etwas aufspriessen und neuen Samen geben könne. Was er ausstreute, barg die Keime des Kommenden.

Nicht in Rom und nicht in München sind die Anfänge der modernen Malerei zu suchen, überhaupt in keiner der Städte, deren Kunst sich auf dem Fundament von Akademien und Gemäldegalerien erhob. Die Akademien und Gemäldegalerien züchteten die Fachleute, die sich der alten Kunst bedienten, um die Bedürfnisse des Tages zu decken. Die Individualitäten, die der Kunst dienten, indem sie Neues schufen, wurden abseits der herrschenden Centren gross. Ihre Werke schlummern noch in Magazinen, aber eine kommende Zeit wird sie hervorziehen und an ihrer Hand die Geschichte der Kunstbewegung vom Anfang unsers Jahrhunderts schreiben.

Philipp Otto Runge wurde 1777 den 23. Juni in Wolgast geboren und arbeitete, nachdem er die Akademien von Kopenhagen und Dresden besucht hatte, in Hamburg. In den kunstgeschichtlichen Handbüchern fehlt sein Name. Er konnte nicht aufgezählt werden, da er sich keiner herrschenden Gruppe einfügte, und hätte, selbst wenn von ihm Notiz genommen wäre, in seiner geschichtlichen Bedeutung nicht gewürdigt werden können, da seine besten Werke in Privatbesitz vergraben lagen und die Beurtheilung im Wesentlichen auf eine Leistung angewiesen war, den Cyklus der »Tageszeiten«, die bei ihrem Erscheinen im Kupferstich vielfache Commentare hervorriefen und auch auf die Entwicklung des ornamentalen Stils dauernden Einfluss hatten, aber doch — in den Umrissstichen der Publication — keine Vorstellung von dem Umfang seiner Begabung und der Neuheit seiner Ziele geben.

Philipp Otto Runge war der erste deutsche Künstler des Jahrhunderts, der mit allen eklektisch-akademischen Dogmen brach und in vollem Bewusstsein der Nothwendigkeit dieses Schrittes auf ein unbefangenes Studium der Natur drängte. Seine künstlerische Production kannte kein abgesondertes Fach. Wie ein wiedererstandener

Renaissancemeister, aber in unserer Zeit wurzelnd, voll Selbstständigkeit und Grösse, packte er alle Aufgaben an; die höchsten, wie die bescheidensten. Entwürfe für Wandmalereien wechselten mit Ornamenten für Sophakissen, Genrebilder mit Porträts, Heiligendarstellungen mit Illustrationen. Und überall bot er Neues. Die stolze Einseitigkeit der Cornelius und Carstens, für die der Künstler beim »Historienmaler« anfing, wäre seinem universellem Geist ein unbegreifliches Ding gewesen. Was der Maler sieht, muss er auch malen können.

Hamburg ist der grosse Blumengarten Norddeutschlands, und von der Garten- und Blumenliebhaberei, nicht vom Studium der Antikencabinete und Gemäldegalerien kam Runge her. Eine seiner Lieblingsbeschäftigungen war das Silhouettenschneiden. Mit einer Scheere und einem Stück weissen Papier ausgerüstet, schnitt er Pflanzen und Blumen von einer Frische, Zartheit und feinsinnigen Naturversenkung, die in der abendländischen Kunst nicht ihres Gleichen hat. Sonst fühlt man Erzeugnissen der Menschenhand Ort und Zeit ihrer Entstehung an, hier schweigt jede Schätzung. Die schwierigsten Probleme sind spielend gelöst, ein paar Aehren, eine Veilchenstaude, eine Mohnblüthe, ein Nelkenzweig genügen ihm, kleine Meisterwerke von so duftiger Poesie und Grazie zu schaffen, dass man — ohne Kenntniss ihres Ursprungs — die Hand eines Japaners vermuthen oder an die grossen kunstgewerblichen Zeichner der englischen Praeraphaelitengruppe — Walter Crane und William Morris — denken würde. Das Jahrhundert hat in Deutschland auf ornamentalem Gebiet nichts hervorgebracht, das so feinfühlige Naturempfindung mit gleich starkem Stilgefühl vereinte.

Auch in den vier Compositionen, die er selbst als Tageszeiten oder Lebensalter bezeichnete, bilden Kinder und Pflanzen die Bestandtheile, aus denen der originelle Aufbau sich zusammensetzt. Er erscheint in ihnen als Begründer jenes ornamentalen Stils, als dessen Schöpfer gewöhnlich Eugen Neureuther genannt wird. Ueberall spielen Pflanzenformen, in neuem Geist nach der Natur studiert und ohne jede Verwandtschaft mit dem herrschenden Classicismus, die Hauptrolle. Die ganze Bewegung der Pflanze ist nach Art der Japaner in feinsinnigster Weise gekennzeichnet. Auch der philosophische Gedankeninhalt des Cyklus, der sich vielfach mit der symbolistischen Richtung der Gegenwart berührt, ist nicht interesselos. Doch erst die farbige Ausführung einer der Compositionen, des

Morgens« (Hamburger Galerie) gibt eine Vorstellung von den Zielen des Künstlers. Was in den leeren Linien der Umrisse unverständlich bleibt, gewinnt hier Leben und Bedeutung. Alles ist Farbe, Licht, Luft und Raum geworden. Nicht als trockene Kupferstiche, sondern als monumentale Wandbilder hatte sich Runge den Cyklus gedacht, und keine philosophischen Gedanken, — auf die seine Commentatoren allein Gewicht legten — sondern glänzend phantastische Lichterscheinungen wollte er darin ausdrücken. Sein »Nachtigallenunterricht« muthet an, wie eine Vorahnung Boecklins: wirkliches Fleisch mit grünen Reflexen der Blätter, moderne Stimmungslandschaft und sattgrüne Zweige, die kühn gegen tiefblauen Himmel gesetzt sind.

Selbst in seinen Bildnissen hat ihn das Studium der atmosphärischen Einwirkungen ebensosehr wie das des Charakters beschäftigt. Sie sind nicht zahlreich — nur Menschen, die seinem Geist oder seinem Herzen nahe standen, malte er — aber sie gehören zum Originellsten, was damals, nicht in Deutschland, sondern in Europa entstand. Charakteristisch bis in die Fingerspitzen, dabei von grossem Stil, haben sie zugleich eine Intimität, die in jener Zeit einzig ist. Wie ein alter Deutscher, doch ohne Anlehnung, versuchte Runge, die Menschen in ihrer täglichen Umgebung zu schildern, ein Bild ihrer ganzen häuslichen Existenz zu entwerfen. Und mit merkwürdiger Sicherheit hat er dabei die Klippe genrehafter Zurechtstutzung vermieden. Die Poesie der Gewohnheit webt in seinen Bildern, so dass sie wie die Erinnerung an etwas Trautes, Familiäres wirken: empfunden und erlebt, nicht gestellt und gemalt. Ein Gruppenbildniss seiner Familie, 1800 in Kopenhagen entworfen, macht den Anfang. Sie sitzen im Garten, vor der Veranda, beim Theetisch, von hohen Bäumen beschattet, und Runge im Reisemantel, auf Ferienbesuch von der Akademie zurückkehrend, eilt in herzlicher Begrüssung dem Vater in die Arme. Auf einem zweiten, von 1805, steht er mit seinem Bruder plaudernd im Garten, seine junge Frau lehnt sich an ihn, die zarte Dämmerstimmung eines schönen Sommerabends liegt darüber. Von 1806 ist das Bild seiner Eltern. Sie treten, von einem Spaziergang kommend, in den Garten ein. Zwei Knaben, ihre Enkel, sind ihnen vorangesprungen, der eine möchte eine Lilie pflücken, der andere, ältere, sieht deshalb fragend zu den Grosseltern auf. Ein kalter grauer Tageston breitet sich ringsum aus. Runge kannte keine traditionelle braune Abtönung. Sein Ziel war, »treu und

wahr das Gesehene so wiederzugeben, wie ein Spiegel es von der Natur zurückstrahlen würde,« und er bezeichnete seine Arbeiten als misslungen, wenn er »unter dem Einfluss verschiedener, bald heller bald trüber Erleuchtung an der ursprünglich beabsichtigten atmosphärischen Stimmung nicht consequent hatte festhalten können«. Die coloristische Haltung hat sich genau zu decken mit Ort und Zeit des dargestellten Vorganges — er hat dieses Princip des Pleinair ebenso klar in seinen Werken, wie in seinen Schriften formulirt.

Denn Philipp Runge war nicht nur Maler, er war auch Schriftsteller: ein ebenso liebenswürdiger Mensch, wie bedeutender Geist, den die Besten seiner Zeit in ihre Kreise zogen. Tieck steht ihm nahe und Gœthe wechselt mit ihm Briefe. Gedichte von ihm werden componirt. Zu Grimms Märchen steuert er die schöne Erzählung vom Machandelbaum bei, die in Schwind einen so liebenswürdigen Illustrator fand. Seine »Farbentheorie« fesselt Gœthes Denken. Und seine »Hinterlassenen Schriften«, 1842 von seinem Bruder herausgegeben, enthalten von Seite zu Seite ganz seltsame Zeugnisse dafür, wie weit er in Allem seiner Epoche voraus war. Die verschiedenartigsten Probleme, die erst viel später die Künstler beschäftigten, tauchen auf und werden erörtert. In einer Zeit, da überall die alten Meister als Vorbilder und Leitsterne eines classischen oder romantischen Eklekticismus dienten, verwahrt er sich ausdrücklich gegen die Lehre, dass durch Copiren der Alten lebendige Werke erzeugt werden könnten, und weist mit klaren Worten auf den Inhalt der kommenden Kunst hin. Die grossen Ideen und die Reize der Form seien durch die Alten erschöpft, dagegen sei das Studium des Lichtes und der Farbe innerhalb der ältern Schulen noch nicht ernstlich unternommen worden. Das müsse für die Neuen den Ausgangspunkt des Schaffens bilden, und innerhalb der Landschaftsmalerei werde dieser Umschwung zunächst sich vollziehen. Sie werde, da das 19. Jahrhundert keine andern Stoffe mehr auszugestalten vorfinde, den wesentlichen Inhalt der neuen Kunst bilden.

»Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal war; wie können wir auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen? Wir stehen am Rande aller Religionen, die Abstractionen gehen zu Grunde, Alles ist luftiger und leichter als das Bisherige.

Es drängt sich Alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit. Doch unsere Künstler greifen wieder zur Historie und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner sein wird wie die vorigen? Man soll nach Italien gehen! Ist nicht anzunehmen, dass die grossen Kunstwerke, die man dort sieht, den Nachgeborenen nur von seinen eigenen Ideen ablenken und das, was lebendig vor seiner Einbildungskraft steht, ersticken? Es ist weit besser, die Kunst zu nähren, als sich von ihr ernähren zu lassen. . . Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen«.

Das ist deutlich gesprochen. Runge will neue Kunst schaffen nicht durch Wiederholung derer, die schon einmal da war, sondern durch selbständige Versenkung in die Natur; aber auch nicht durch mechanisches Zurechtstutzen der von der Natur gegebenen Elemente, sondern durch den Ausdruck einer selbständigen starken Empfindung. Im Princip ist bei dieser Anschauung sowohl die leere akademische Kunst, die keine Empfindung kennt, das rückläufige Nazarenerthum mit seiner Verleugnung eigener Naturanschauung wie die folgende Epoche, die im Geschichtsbild, dem Genre und der Landschaft nur den interessanten Stoff suchte, überwunden.

»Ueber Kunstansicht und Bestrebungen dieses Mannes, der wie ein Meteor in unserer Welt schnell aufging und — will's Gott nicht ohne Einfluss — schnell wieder verschwand, einige Worte zu geben, sei hier verstattet. In der Kunstentwicklung seiner selbst wurde es ihm klar und gewiss, dass seit dem Blüthenalter der Griechen die Kunst der Formen sowie in Richtigkeit und Strenge, so auch in Leben und Schönheit der Umrisse von den Florentinern und Rafael fast erschöpft, abgeschlossen und der Vollendung nahe gebracht sei, — dass dagegen Licht und Farbe und bewegendes Leben wohl von vielen tief empfunden und erhascht, von manchen lebendig geahnt und empfangen, von Correggio und einigen klar eingesehen, erkannt und ergriffen, aber bis jetzt noch von keinem als reine Erkenntniss in Wort und Gesetz, durch Rede und That ausgesprochen sei«.

Als Michael Speckter 1815 im Niederelbischen Merkur diese Worte schrieb, war Runge schon 5 Jahre todt. Er war am 2. Dezember 1810 in Hamburg einem Brustleiden erlegen, 33 Jahre alt. Sein Name wurde vergessen. Denn er gehörte keiner Richtung an,

um die sich die Kunstkritik ernsthaft kümmerte. Erst Alfred Lichtwark rief ihn aus dem Grabe und errichtete ihm ein Denkmal. Seit jenes Kinderporträt aus dem Magazin der Hamburger Kunsthalle auftauchte, erfuhr die Welt, was für ein grosser Genius, ehe er seine Schwingen hatte entfalten können, mit diesem Manne vernichtet ward. Nun wird ihn die Kunstgeschichte nicht mehr vergessen.
»Licht und Farbe und bewegendes Leben«, das ist das grosse Problem, das grosse Geheimniss und die grosse Eroberung der modernen Kunst, der Inhalt aller Bestrebungen der neuschaffenden Geister des Jahrhunderts geworden. Drei Generationen von Akademikern mühten sich ab, erst an die Zeichner, dann an die Coloristen aller Epochen der Vergangenheit anzuknüpfen, in der Meinung, damit neue Kunst zu schaffen. In der glänzenden und sinnlosen Anstrengung, den Alten erst ihre Formen, dann ihre Farben zu nehmen, erschöpften sich die Grössten und starben dahin. Und nachdem dieser Kreislauf beendet war, ohne dass die Kunstgeschichte vorwärts kam, erstand die »neue Kunst« dadurch, dass sie systematisch in die Bahnen einlenkte, die Runge vorgezeichnet. In Worten und Werken hat er die Entwicklung der europäischen Malerei vorausverkündet, und die Schilderung der manigfachen Etappen, die sie zu durchlaufen hatte, bis sie 1865 mit den Erstlingswerken Manets das Ziel erreichte, worauf jenes Kinderporträt von 1805 prophetisch hinwies — diese Schilderung wird den Inhalt des vorliegenden Bandes bilden.



XVII.

## Die Zeichner.

INDEM die moderne Kunst im Beginne ihrer Laufbahn fast ausschliesslich mit abgeschiedenen Geistern der Vergangenheit verkehrte, hatte sie sich in Gegensatz zu allen älteren, grossen Epochen gestellt. Alle Werke der Kunstgeschichte vom Dombilde Stephan Lochners bis zu den Arbeiten der Nachfolger Watteaus stehen im engsten Zusammenhang mit ihrem Volk und ihrer Zeit. Wer Dürers Werke studirt, kennt zugleich sein Heim, seine Familie, das Nürnberg des 16. Jahrhunderts mit seinen kleinen Gässchen und Giebelhäusern, es spiegelt in dem Griffel dieses einen Künstlers die ganze Zeit sich mit einer Treue und Deutlichkeit wider, die des peinlichsten Historikers spottet. Dürer wie seine Zeitgenossen in Italien waren in so inniger Verbindung mit der Wirklichkeit, dass sie sich in ihren religiösen Bildern sogar über die historische Wahrscheinlichkeit hinwegsetzten und die Wundergeschichten heiliger Ueberlieferung wie alltägliche Vorgänge des 15. Jahrhunderts behandelten. Oder in welch greifbarer Realität ist in den Werken Ostades, Brouwers und Steens die ganze Epoche, aus der diese grossen Künstler Kraft und Nahrung sogen, in ihrem Geist, ihrer Gefühlsweise, ihren Sitten und Kostümen lebendig geblieben. Jeder, dessen Name auf die Nachwelt überging, stand fest und unverrückt auf dem Boden seiner Zeit; gleich einem Baume ruhte er mit allen Wurzeln seines Stammes in der heimischen Erde; seine Zweige rauschten in der Luft des Heimathlandes, und die Sonne, die auf seine Blüthen fiel und seine Früchte reifte, war die Italiens oder Deutschlands, Spaniens oder der Niederlande in der und der Zeit, nie das schwache Reflexlicht eines Gestirns, das ehedem in andern Zonen geleuchtet.

Nur im Beginne des 19. Jahrhunderts ging der Malerei dieser Zusammenhang mit dem Leben der Gegenwart und dem Boden der Heimath verloren. Es ist nicht anzunehmen, dass spätere Generationen sich aus diesen Bildern eine Vorstellung vom Leben des


*Martin Drolling.*

19. Jahrhunderts werden bilden können und dass sie für dieses annähernd solche Documente sein werden, wie sie das 16. und 17. Jahrhundert in den Werken Dürers, Bellinis, Rubens' oder Rembrandts besitzt. Die alten Meister waren Kinder ihrer Zeit bis in die Fingerspitzen. Sie waren durchdrungen von dem ganzen Inhalt, den Idealen, den Zielen ihrer Zeit, und sie durchdrangen sie mit ihrem Inhalt, ihren Zielen, ihren Idealen. Tritt man dagegen in eine moderne Gemäldegalerie ein und sucht die bis 1850 entstandenen Bilder zusammen, so hat man oft den Eindruck, als ob sie frühern Jahrhunderten angehörten. Sie sind gefühllos für die umgebende Welt und scheinen sie nicht zu kennen.

Schon David, der erste der Neugekommenen, hat ausser seinem Marat kein Werk hinterlassen, das mit dem Blute der französischen Revolution getauft ist. Um das Pathos der kämpfenden Freiheit auszudrücken, bediente er sich römischer Heldenfiguren. Die neuerrungene politische Freiheit des Volkes erläuterte er durch Beispiele aus der römischen Historie. Und später, als die Alliirten nach der Besiegung Napoleons in Paris einzogen, erzählte er die Geschichte des Leonidas bei den Thermopylen. Nur als Porträt wurde von den »Grossmalern« dem modernen Leben eine Berechtigung zugestanden. Zwar lebten damals noch einige Kleinmeister, die verstohlen im Dienste des Kunsthandels unscheinbare Bildchen aus dem umgebenden Leben, Küchen- und Architekturstücke in die Welt setzten. Der arme elsässische Maler Martin Drolling, von der Kritik verächtlich der Schüsselmaler genannt, zeigte in seinen Küchenbildern, dass trotz David noch etwas vom Geiste Chardins und der grossen Holländer in der französischen Kunst lebte. Er hat den Menschen, den Geräthen, dem Gemüse die Pose und den harten Linienzug des Classicismus gegeben. Besser und zarter sind ein paar Porträts, besonders das des Schauspielers Baptiste mit seinem feinen Diplomatenkopf, das auf der Ausstellung 1889 in seiner sachlichen, sicher hingeschriebenen



*Boilly: Das Marionettentheater.*

Charakteristik wie ein Holbein von 1802 anmuthete. Ein anderer Kleinmeister, Granet, malte pittoreske Ruinen, niedrige Säle und Kirchenwölbungen, studirte aufmerksam das Problem des Lichtes in Innenräumen und zog sich dadurch von David den Vorwurf zu, dass »seine Zeichnung nach Farbe schmecke«. In Leopold Boilly fand das noch recht kleinstädtische Pariser Leben, die Ankunft der Post, das Markt- und Strassentreiben einen chronistisch treuen, freilich spiessbürgerlichen Interpreten. In der Revolutionszeit malte er einen »Triumph Marats«, den Volkstribun, der nach einer zündenden Rede von seinen Zuhörern auf den Schultern aus dem Pariser Justizpalast getragen wird. 1807, als die Ausstellung von Davids Krönungsbild ganz Paris in Aufregung brachte, hatte er den Einfall, den Ausstellungssaal mit dem Bild und der davor sich drängenden Menge in einer Momentaufnahme festzuhalten. Seine Specialität waren kleine Porträtgruppenbilder biederer Bourgeois in steifem Sonntagsstaat. Boilly kannte genau die Toiletten seiner Zeit, die Roben und Frisuren der Schauspielerinnen, er fragte nicht nach ästhetischen Paragraphen, sondern stellte den Vorgang dar, so treu er konnte,

so ehrlich und sachlich, wie es nur möglich war. Deshalb hat er hervorragenden culturhistorischen Werth, ist nur nicht Maler genug, um künstlerisch grosses Interesse zu beanspruchen. Die Ausführung seiner Bilder ist ängstlich und kleinlich, seine reinliche, philisterhafte Malerei hat etwas von Porzellan und Emaille ohne eine Spur jener geistvollen Leichtigkeit, mit der das 18. Jahrhundert über solche Dinge schwirrte. Die Köpfe seiner Frauen sind Puppenköpfchen und seine Seide sieht aus wie Stahl. Nicht die Holländer der guten Epoche, Terborg und Metsu, sondern van der Werffs Zeitgenossen sind seine Ahnen. Er sowohl wie Drolling und Granet waren mehr Ausläufer der alten, grossen, holländischen Schule, mehr Epigonen Chardins als Anreger, und von den Jüngern wagte zunächst keiner das vom Classicismus ausgerodete Gebiet neu zu besäen. Géricault wurde zu seinem Schiffbruch der Medusa zwar nicht durch Livius oder Plutarch, sondern durch eine Begebenheit aus der Gegenwart, einen Zeitungsbericht angeregt, wagte, einen gewöhnlichen Schiffbruch an die Stelle der Sündfluth oder einer Seeschlacht, unbekannte Menschen an die Stelle griechischer Heroen zu setzen. Doch sein Bild steht unter den Werken der Romantiker vereinzelt da und ist zu stark in den Classicismus transponirt, um als Darstellung aus dem modernen Leben zu zählen.



*Boilly: Die Toilette.*

In seinem Streben nach Bewegung und Farbe setzte der Romantismus das leidenschaftliche, malerische Mittelalter dem steifen, kalten, neugriechischen und neurömischen Ideal entgegen, vereinigte sich aber mit dem Classicismus in der Verachtung der Gegenwart. Selbst die politische Bewegung am Ende der Restauration und die Julirevolution hatte auf die führenden Geister geringen Einfluss. Gewohnt, die Elemente malerischer Erfindung in den religiösen Mythen,



*Boilly: Der Zeitungsverkäufer.*

den Erzählungen der Dichter und den Ereignissen der ältern Geschichte zu suchen, bemerkten sie nichts von dem gewaltigen, socialen Drama, das in ihrer unmittelbarsten Nähe sich abspielte. Der Feuergeist Delacroix' malte zwar sein Barrikadenbild, liess sich aber dazu von einem Dichter, einer Ode Auguste Barbiers anregen und gab dem Ganzen einen allegorisch romantischen Anstrich, indem er die Figur der Freiheit beifügte. Er lebte in einer Welt glühender Leidenschaften, neben denen alle Kämpfe der Gegenwart doch nur ein kleinliches, materielles Interesse zu haben schienen. Deshalb hat er aus dem, was er um sich sah, weder direct, noch indirect geschöpft. Er malte die Seele, nicht das Leben seiner Epoche. Die germanischen Dichter und das Mittelalter zogen ihn an. Er befreite die Kunst von den griechischen Stoffen und italienischen Formen, um dafür die Ideen den Engländern und Deutschen, die Farben den Vlaamen zu entlehnen. Ueber die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts herrscht bei ihm tiefes Schweigen.

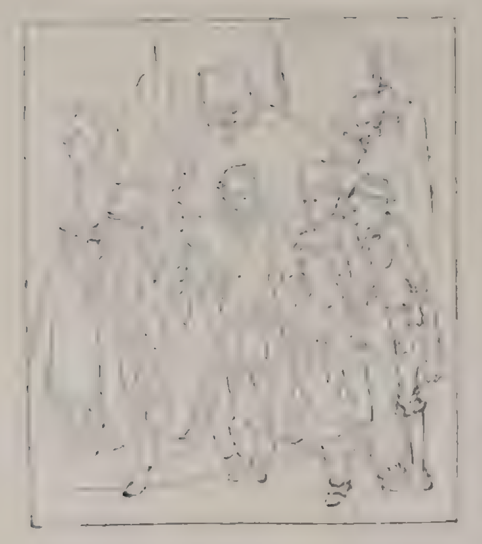
Noch mehr tritt diese Weltentfremdung bei Ingres hervor. Die Messe Pius VII. in der sixtinischen Kapelle ist unter seinen vielen Werken das einzige, das einen Stoff aus dem zeitgenössischen Leben behandelt und wurde von der Kritik getadelt, weil es sich so weit vom grossen Stil entferne. Historienmaler und in seinen guten Stunden Porträtist, hat Ingres das ganze Lebensmark der Vergangenheit in seinen eisigen Werken crystallisirt und erscheint in der Mitte des Jahrhunderts wie eine wunderbare aber unfruchtbare Sphinx. Man hört bei ihm nichts von den Bedürfnissen, Leidenschaften und Interessen der Lebenden. Sein Jahrhundert hat sich quälen, hat leiden und kämpfen und neue Ideen erzeugen können, er bemerkte nichts davon oder lässt nichts davon merken.



*Rowlandson: Der Streit im Wirthshaus.*

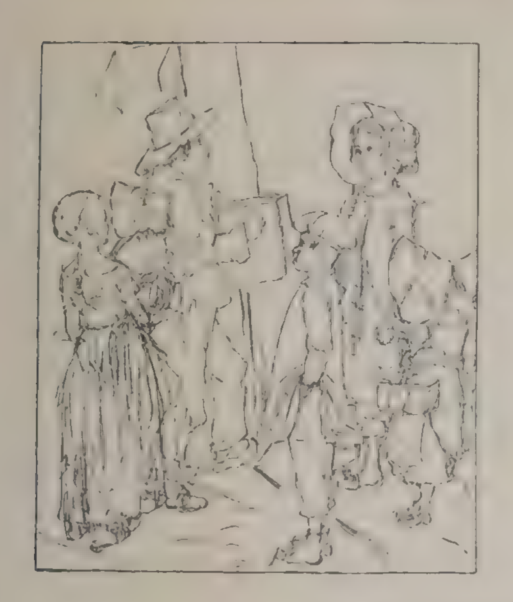
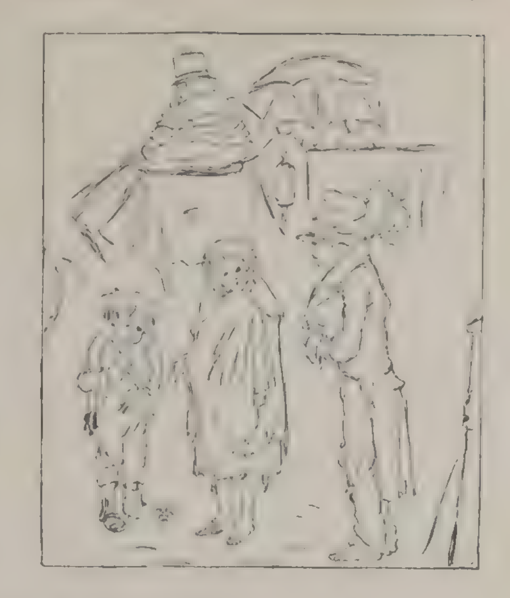
Delaroche näherte sich der Gegenwart etwas mehr, indem er aus der Antike und dem Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert vorwärts schritt, und das von ihm erfundene Historienbild beherrschte im Verein mit dem absterbenden Classicismus im Wesentlichen noch unter Napoleon III. die französische Kunst. Auch damals wagte noch kein Maler, die Sitten und Typen seiner Zeit mit dem frischen Blick und der unerbittlichen Beobachtung Balzacs zu schildern. All die Scenen aus dem grossstädtischen Leben, seiner Eleganz und seinem Elend, die damals anfingen Drama und Roman zu beherrschen, hatten in der Malerei noch kein Gegenstück.

In gleiches Stillschweigen hüllen sich die Belgier. Während der ganzen classicistischen Verfallzeit von 1800 bis 1830 beherrschten die François, Pælinck, van Hanselære, Odevære, de Roi, Duvivier u. A. mit ihren gemalten griechischen Statuen als unbeschränkte Dictatoren das Figurenbild, und von den darauffolgenden Historienmalern zog auch nur Wappers in seiner »Episode« das moderne Leben in den Kreis der Darstellung. Man wollte Rubens erneuern. Decaisne, Wappers, de Keyzer, Bièfve, Gallait zündeten ihr Licht an seiner Sonne an und wurden als die heilige Schaar begrüsst, die Belgiens


*John Leech: Children of the mobility.*

Kunst zu ruhmreichem Siege führe. Doch ihre anfangs nationale Richtung führte statt in's Leben immer mehr davon ab. Nur um Kürasse und Helme zu malen, zogen sie die dunkelsten Nationalhelden an's Tageslicht, ganz wie es die Classicisten mit Griechen und Römern gethan. Die deutsche Malerei irrte noch planloser in der Vergangenheit umher, indem sie ihre Stoffe nicht einmal der heimischen, sondern mehr noch der französischen, englischen und vlämischen Geschichte entnahm. Von Carstens bis herauf zu Makart verschlossen unsere tonangebenden Maler die Augen ängstlich vor der Wirklichkeit, zogen die Jalousien zu vor dem Leben, das unten auf der Strasse sich abspielt, mit seinem Koth und seinem Glanz, seinem Lachen und Elend, seiner Gemeinheit und edlen Menschlichkeit. Und diese Weltentfremdung erklärt sich culturgeschichtlich sehr wohl.

Zunächst bedeutete — für Frankreich wie für alle übrigen Länder — das Ende des ancien Regime, der Sturm der Revolution und die damit verbundene Umbildung des ganzen Lebens, — der Gefühle, Gewohnheiten, Anschauungen, der Kleidung und gesellschaftlichen Zustände — eine so plötzliche Veränderung des Gesichtskreises, dass die Künstler nothwendig in Verwirrung kamen. Die Ueberlebenden aus der Zeit Ludwigs XVI., die liebenswürdigen Kleinmeister, welche die grossen Meister jener graziösen leichtlebigen Epoche gewesen waren, als die Monarchie lachend den Todeskampf kämpfte, waren plötzlich Zeugen einer Umwälzung, wie sie gleich jäh die Welt noch nicht gesehen. Wilde Banden drangen in die Gärten, die Paläste, die Salons ein, den Spiess in der Hand, die rothe Mütze auf dem Kopf. Von roher Sprache hallten die Wände wider, plebejische Redner orakelten wie altrömische Volkstribunen von Freiheit und Brüderlichkeit. Man sah nicht mehr, was gestern da war, dicker Pulverqualm hatte sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelagert. Und diese selbst hatte noch keine feste Form gewonnen, sie hielt sich in unfertiger Mitte zwischen vergangenen und neuen Kultur

*John Leech: Children of the mobility.*

formen. Die Revolutionsstürme machten der Behaglichkeit des Privatlebens ein Ende. Daher dünkten der Kunst die fertigen, leichter greifbaren Gestalten und Formen einer längst begrabenen Welt, der man sich wahlverwandt glaubte, zunächst unendlich werthvoller als das erst werdende Neue. Die Maler wurden Classicisten, da sie noch nicht wagten, das Feld zu betreten, auf dem das Jahrhundert selbst seinen Gährungsprocess durchmachte.

Die Romantiker verschmähten es, denn der gährende Most hatte nicht feurigen Wein, sondern zahme Limonade ergeben. Der Künstler muss Kunst erleben, um Kunst schaffen zu können. Je schöner, reicher und glanzvoller das Leben der Völker war, desto mehr Stoff und Nahrung hat die Kunst daraus gezogen. Die Romantiker aber fanden bei ihrem Auftreten — in Frankreich wie in Deutschland — Alles, nur nicht eine Wirklichkeit, die sie des Abgemaltwerdens für werth hielten. Das ganze Dasein erschien dieser Generation so kahl und armselig, die Kleidung so caricaturhaft unkünstlerisch, die Zustände so trostlos und kleinlich, dass sie eine Schilderung ihrer selbst weder in der Poesie noch in der Kunst vertragen konnte. Es war die Zeit des sehnsüchtig gesuchten Idols, das man nur in der Vergangenheit zu finden glaubte. Einer schlaffen, thatlosen Epoche setzte man die gewaltigen Leidenschaften des Mittelalters gegenüber.

Dazu kam der überwältigende Druck der alten Meister. Es war nach der durch David und Carstens verursachten coloristischen Hilf-



*du Maurier: Die Tanzstunde*

losigkeit so dringend nöthig, die Kunstlehre und Maltechnik der Alten wiederherzustellen, dass man zunächst auch die alten Stoffe, namentlich die prunkvollen Gewänder der Lagunenstadt nöthig zu haben glaubte, um daran die neu erworbenen Kunstgriffe der Palette zu erproben. Unsicher zwischen altmeisterlichen Einflüssen schwankend, meinte die Malerei mit den neuen Elementen, die das Jahrhundert ihr bot, noch keine stilvollen Kunstwerke schaffen zu können. Sie bedurfte noch einer venezianischen oder vlämischen Amme, um sich tragen zu lassen.

Und die Aesthetik ertheilte diesen Bestrebungen ihren Segen. Waren die Romantiker aus Ekel vor der farblos grauen Gegenwart in die Vergötterung der Vergangenheit und zur Behandlung der Geschichte geführt worden, so wurde die jüngere Generation noch lange nachher durch die ästhetischen Ansichten über den Rang der Historienmalerei auf diesem Gebiet festgehalten. Die eigene Zeit zu malen galt als Verbrechen. Man musste die Zeit der Andern malen. Zu diesem Zwecke wurde der Prix de Rome gestiftet. Der Geist, aus dem Cabanels und Bouguereaus Bilder hervorgingen, war noch immer derselbe, der einst David an Gros schreiben liess, dass die Schlachten des Kaiserreichs doch nur zufällige Gelegenheitsbilder, nicht ernste, grosse, eines Historienmalers würdige Kunstwerke ergeben könnten.



*du Maurier: Am Strande.*

Es herrschte noch immer jene Aesthetik, welche lehrte: Was auch immer der Stoff sein mag und welche Personen vorgeführt werden, — sobald sie der Gegenwart angehören, ist das Bild nur ein Genrebild. Während die Welt lachte und weinte, amüsirte sich der Maler, mit colossalem Können Alles zu thun, um nicht als Kind seiner Zeit zu erscheinen. Keiner sah die Feinheit und Grazie, Corruption und Ausgelassenheit des modernen grossstädtischen Lebens. Keiner berührte die gewaltigen socialen Probleme, die das werdende Jahrhundert in gährendem Zeugungsdrang aufwarf. Wer erfahren will, wie die Menschen damals lebten und sich bewegten, mit welchen Hoffnungen und Sorgen sie sich trugen, wer nach Werken sucht, worin der Pulsschlag des Jahrhunderts klopft, ist auf die Arbeiten der Zeichner, die Illustrationen einzelner Journale gewiesen. Es war im 19. Jahrhundert wie im Mittelalter. Wie damals, als die Malerei noch kirchlich war, das langsam erwachende Naturgefühl, die Freude am Leben zuerst in Miniaturen, Holzschnitten und Kupferstichen zum Ausdruck kam, so waren auch im 19. Jahrhundert die grossen Zeichner die ersten, die mit aller Energie darangingen, das moderne Leben und dessen Inhalt ernst und sachlich in den Kreis der Kunst zu ziehen, die ersten, die ihrer Zeit den Spiegel vorhielten und die abgekürzte Chronik ihres Zeitalters schrieben. Ihr Beruf als Caricaturisten führte



*George du Maurier.*

sie zur directen Beobachtung der Welt und gab ihnen zu einer Zeit, da sonst noch allenthalben die akademische Physiognomik herrschte, das Geschick, mit Leichtigkeit den Ausdruck für die empfangenen Eindrücke zu finden. Er nöthigte sie, Gegenstände zur Darstellung zu bringen, denen sie sich sonst nach den ästhetischen Anschauungen der Epoche nicht zugewandt hätten; er leitete sie an, in Lebenssphären, die ihnen sonst abstossend gewesen wären, Schönheiten zu entdecken.

London, die Hauptstadt eines weltbeherrschenden, freien Volkes, die Millionenstadt, deren verworrene, alte Gässchen und Winkel auch alten, übrig gebliebenen Originalen, wunderlichen Käuzen und höhern Charlatanen aller Art mehr Platz als andere Städte liessen, gewährte der Caricatur besonders günstigen Boden. England nimmt daher auf diesem Gebiete den unbestrittenen ersten Platz ein.

Direct von Hogarth leitet sich die Gruppe der politischen Caricaturisten her, in denen das gallige, verbitterte Temperament John Bulls in neuer, verbesserter Auflage fortlebt. Männer wie Gillray waren eine Macht in den politischen Kämpfen ihrer Zeit, kühne Liberale, die mit heiligem Zorn und schneidender Ironie für die Sache der Freiheit kämpften, zugleich meisterhafte Zeichner von derbem, kraftvollen Stil. Nur ist das Interesse, das politische Caricaturen bieten, immer sehr ephemerer Natur. Pitt gegen Fox, Shelburne gegen Burke, der Geiz und die Dummheit Georgs II., die irische Union, die ehelichen Trübungen des Prinzen von Wales, der englisch-französische Krieg erscheinen heute als sehr gleichgültige Dinge. Dagegen spricht *Rowlandson,* da er nicht nur Politiker war, auch nach hundert Jahren noch eine verständliche Sprache.

Er war gleich Hogarth das Gegentheil des Humoristen. Etwas Bitteres, düster Pessimistisches geht durch Alles, worauf er den Finger legt. Er ist brutal, von urwüchsiger Kraft und unanständiger Derbheit. Sein Lachen ist breit, sein Fluchen roh. Ohrenzerreissende Klänge entströmen den weit aufgerissenen Lippen seiner Sängerinnen,



*du Maurier: Soirée.*

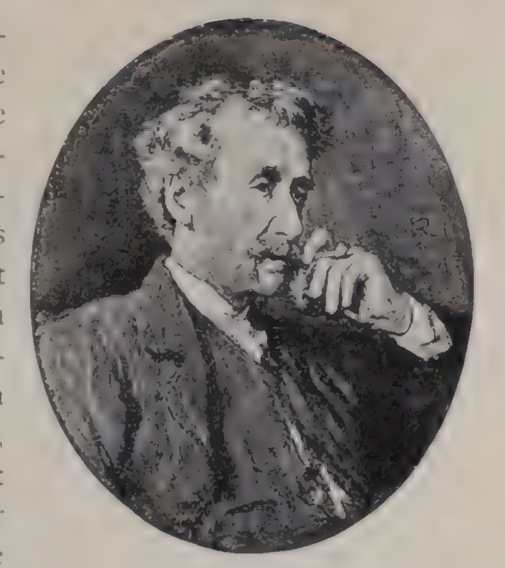
dicke Thränen den Augen der sentimentalen alten Damen, die denDeclamationen der Tragödin lauschen. Die Komik arbeitet mit den einfachsten Mitteln. Gewöhnlich genügen schon die Gegensätze: dick und dünn, gross und klein, junge Frau und alter Mann, junger Mann und alte Frau, scheuendes Pferd und hülfloser Sonntagsreiter. Oder er bringt die physischen und moralischen Eigenschaften seiner Personen in lächerlichen Contrast zu ihrem Alter, Beruf und Benehmen: Musikanten sind taub, Tanzlehrer krummbeinig. Bediehte tragen den Frack und die Orden des Lords, hässliche alte Jungfern spielen die Kokette, Geistliche betrinken sich und ernste Staatswürdenträger tanzen Cancan. Wenn dann der Bediente geprügelt wird, die Kokette einen Korb bekommt, der Diplomat beim Fallen die Orden verliert, so ist das die Strafe dafür, dass sie aus ihrer Sphäre heraustraten. Es sind noch immer „Lebensläufe auf schiefer Ebene“, dieselben Châtiments, die Hogarth liebte. Ein anderer aber wurde Rowlandson, wenn er daran ging, das Leben des Volkes zu schildern.

Er war im Juli 1756 in einer engen Gasse des alten London geboren und wuchs inmitten des Volkslebens auf. Als junger Mann sah er Paris, Deutschland, die Niederlande. In allen Clubs, wo hoch gespielt wurde, war er regelmässiger Gast. Er stand mitten im Leben, als Mensch wie als Maler und Zeichner. Strassenscenen aus Paris und London beschäftigten seinen Pinsel: solche aus dem Concertgarten Vauxhall besonders, dem Stelldichein der Londoner vornehmen Welt, und es ist oft etwas Menzel'sches in dem zuckenden Leben dieser Bilder, in diesen Lords, Ladies, Bänkelsängern und Gigerln, die sich in wogendem Strom durch die Anlagen des Gartens drängen. Seine Illustrationen umfassen Alles: Soldaten, Strassenarbeiter, das Leben zu Haus und in der Kneipe, in Stadt und Dorf, auf dem Theater und hinter den Coulissen, auf den Maskenbällen und im Parlament. Als er am 22. April 1827, 70 Jahre alt, starb, konnten



*du Maurier: Spaziergang.*

die Nekrologe mit Recht von ihm sagen, dass er in den Jahren 1774 bis 1809 ganz England gezeichnet habe. Und alle diese Blätter aus dem Matrosen- und Bauernleben, diese Messen und Märkte, Bettler, Jäger, Schmiede, Arbeiter und Taglöhner sind keine Caricaturen, sondern scharf beobachtete schneidig hingeschriebene Momentaufnahmen aus dem Leben. Seine Landleute haben manchmal eine grosse, michelangeleske Bewegung, die fast auf Millet weist. Gern hielt er sich in den Modebädern auf und kam mit hübschen Scenen aus dem Highlife zurück. Sein eigentliches Beobachtungsfeld war das Armenviertel von London. Da sind die englischen Arbeiter — lebendige Maschinen. Ausdauer, Beharrlichkeit, Resignation sind auf ihren langen, knochigen, düsteren Gesichtern zu lesen. Da sind die Frauen aus dem Volke — mager, hektisch. Die Augen liegen tief in ihren Höhlen, die Nase ist spitz, die Haut von rothen Flecken durchzogen. Sie haben viel gelitten, viel Kinder gehabt, sie haben ein mattes, gedrücktes, stoisch unempfindliches Aussehen, man fühlt, dass sie viel ertragen haben und noch mehr tragen können. Dann die verheerenden Wirkungen des Gin. Jene langen Reihen elender Frauengestalten, die sich des Abends am Strand prostituiren um ihre Miethe zu zahlen, jene grässlichen Strassen in London, wo bleiche Kinder betteln und zerlumpte, finstere oder berauschte Gespenster sich in den Branntweinläden herumtreiben, mit ihrer zerfetzten Wäsche und ihren an Stricken hängenden Lumpen. Der Schrei des Elends, der vom Pflaster grosser Städte aufsteigt, ist von Rowlandson zuerst gehört worden, und die Blätter von ihm, in denen er die Armen Londons zeichnete, sind ein Todtentanz des Lebens von fürchterlicher Wahrheit. Seltsamerweise aber hat derselbe Mann, der als Beobachter so rücksichtslos düster, als Caricaturist so grob und brutal sein konnte, auch einen überaus zarten Sinn für weibliche Liebenswürdigkeit gehabt.


*Charles Keene.*

In seinen Blättern über den deutschen Walzer lebt die ritterliche Eleganz der Wertherzeit und jene echt englische Grazie, die an Gainsborough fesselt. Seine jungen Mädchen sind appetitlich und graziös unter ihren runden Strohhüten mit breiten Bändern; seine niedlichen Hausfrauen mit ihren weissen Schürzen und koketten Häubchen lassen an Chardin denken. Man fühlt, dass er Paris gesehen und dort von dem feinen Duft Watteau'scher Bilder berührt wurde. In diese ästhetischen Bahnen lenkten die Folgenden ein.

*George Cruikshank* hat als politischer Caricaturist für England dieselbe Bedeutung wie für Frankreich Henri Monnier, dessen Zeichnungen vielfach direct auf den grossen, englischen Künstler zurückgehen. Aber seine ersten Arbeiten 1815 waren Kinderbücher, und solche einfache Schilderungen aus der Kinderwelt und dem Leben der Gesellschaft haben mehr als die politischen Caricaturen seinen Namen erhalten. Ihr satirischer Anstrich ist nur noch ein ganz leiser. Cruikshanks Damen, die unter schweren Chignons keuchen, seine ernsten, sehr langweiligen Ladies, die ernsten, nicht weniger ceremoniellen Herren den Thee serviren, während die jungen Mädchen auf stolzem Vollbluthengst durch den Hydepark sprengen, von einer glänzenden Suite vornehmer junger Herren geleitet — das Alles sind weniger Caricaturen als frische Bilder aus dem Leben. Er hatte viel Sinn für Toiletten, Soiréen und Bälle. Lallende Kinderlippen und glänzende Kinderaugen, die scheue Zutraulichkeit, zaghafte Neugier und täppische Freundlichkeit der Kleinen wusste er mit künstlerischer Beobachtung und zarter Empfindung zu zeichnen. Damit eröffnete er den Weg, auf dem die Jüngern sich mit solchem Erfolg bewegten.

Die Illustration passte sich dem veränderten Charakter des englischen Lebens an. Was in der ersten Zeit die Originalität der englischen Caricaturisten ausmachte, war das Beissende der Satire. Alles, ist in sehr starken Farben aufgetragen. Was immer geeignet schien.



*Keene: Aus dem Werke »Our People.«*

dem Gedanken ein komisches oder brutales Relief zu geben — grosse Köpfe auf kleinen Körpern, die lächerliche Aehnlichkeit von Personen und Thieren, die Auswüchse des Kostüms — wurde gern herangezogen. Man kämpfte für die Mühseligen und Beladenen und geisselte ohne Mitleid die Halsabschneider und Charlatans. Man liebte saftige Zoten, überschäumende Kraft und unverhüllte Derbheit. Ein breites, aristophanisches Lachen durchschüttelt die Menschen, so dass sie wie Epileptiker aussehen. In der Zeit, als die Empiremode nach England kam, konnte Gillray wagen, einige der bekanntesten Londoner Schönheiten unter voller Porträtähnlichkeit in einer Toilette darzustellen, wie sie ungenirter die schöngewachsene Madame Tallien nicht hätte tragen dürfen. Solche Dinge waren, seitdem England aus den Flegeljahren herausgetreten, nicht mehr möglich. Seit Gillray hat sich eine vollständige Umbildung der englischen Caricatur vollzogen. Alles Brutale, persönlich Zugespitzte trat zurück. Der Clown zog Frack und weisse Handschuhe an, John Bull wurde zum Gentleman. Schon unter Cruikshanks Händen war die Caricatur ernst und wohlerzogen geworden. Und die Jüngern waren überhaupt keine Caricaturisten mehr, sondern gingen lediglich auf die zart poetische Darstellung der Dinge aus. Sie kennen weder Row-

landsons urwüchsige Kraft und bitteres Lachen, noch den Galgenhumor und die Wildheit Hogarths; sie sind liebenswürdige, weich elegische Beobachter, ihre Zeichnungen keine Satiren, sondern reizende Sittenbilder.



*Keene: Aus dem Werke »Our People«.*

Der 1841 gegründete Punch hat künstlerisch wohl am feinsten die sociale und politische Physiognomie Englands um die Mitte des 19. Jahrhunderts fixirt. Er ist ein Familienblatt, eine Zeitschrift, die von den jüngsten Töchtern gelesen wird. Alles Pikante, womit die Pariser Blätter sich füllen, ist also vollkommen ausgeschlossen. Er ignorirt ängstlich die Richtung, der das Journal amusant Dreiviertel seines Materials verdankt. Jede Nummer enthält eine grosse politische Caricatur, bewegt sich aber sonst ausschliesslich auf dem Boden des Familienlebens. Studenten, die einer hübschen Buffetdame den Hof machen, niedliche Modistinnen, die einen schweren Carton mit Hüten wegtragen und dabei von alten Herren verfolgt werden — sind Scenen, die schon ein wenig den vornehmen Saloncharakter des Blattes überschreiten.

Nächst Cruikshank, dem Nestor der Caricatur, ist in den Jahren 1841—64 *John Leech* der Hauptmeister des Punch gewesen. In seinen Zeichnungen lebt schon die vornehm duftige Delicatesse der englischen Malerei von heute. Sie verhalten sich zu den phantastischen, energischen Arbeiten Rowlandsons wie der feine Esprit eines Rococo-Abbés zu dem derb gesunden Witz Rabelais'. Es spiegelt sich in seinen Blättern das Sanfte seines eigenen Temperaments. Andere haben mehr als er lachen machen; er liebte die Schönheit und Reinheit. Männer kommen bei ihm selten vor, oder wenn er sie zeichnet, sind es immer nur »schöne Männer«, die geborenen Gentlemen. Seine jungen Frauen sind nicht kokett und chic, aber sauber, einfach, natürlich. Die alte englische Brutalität und Derbheit



*J. A. Klein: Der Landschafter auf Reisen.*

ist mit John Leech liebenswürdig, subtil, raffinirt, sanft, verführerisch geworden. Ein feiner delicater Geist, sehr ätherisch neben den rostbeefgenährten Colossen Hogarth und Rowlandson, beschäftigt er sich gern mit Sport- und Ruderfreuden, der Saison und ihren Moden, ist in den öffentlichen Gärten, auf Bällen und im Theater zu Hause. Da wird ein graziöses Baby von seiner niedlichen Bonne im Hydepark spazieren geführt, dort geht ein allerliebster Backfisch am Arm der Mama, von hübschen Gymnasiasten schwärmerisch begrüsst, da sitzt eine junge Frau mit dem Roman am Kamin, hat das Pantöffelchen abgestreift und blickt träumerisch in die glimmenden Flammen. Dort steht ein junges Mädchen in grossem Strohhut am Strand, die Hand vor den Augen, und der Wind spielt kosend mit ihren Kleidern. Selbst seine »children of the mobility« sind trotz ihrer ärmlichen Fetzen Engelchen von Grazie und Reinheit. Die Umgebung — Zimmer, Strasse oder Landschaft — ist nur mit wenigen Strichen gegeben, doch ungemein reizend. Jedes Blatt von Leech hat etwas Duftiges, Hingehauchtes, eine Delicatesse der Linien, die nur Frederick Walker wieder erreichte. Die Einfachheit seines Strichs lässt an altvenezianische Holzschnitte denken. Kein Bleistiftzug ist unnütz, Alles sitzt, Alles hat Bedeutung.

*George du Maurier,* Leechs Nachfolger, ist weniger fein, d. h. nicht ganz so ästhetisch. Er geht nicht mehr ausschliesslich in der Poesie auf, sondern lebt mehr im Leben, wird von der rauhen Luft der Wirklichkeit weniger afficirt. Zugleich ist seine Zeichnung markiger, schneidiger, man merkt die französische Schulung. Du Maurier war 1857 Schüler von Gleyre gewesen und gerade nach England zurückgekehrt, als durch Leechs Tod die Stelle beim Punch frei wurde. Seitdem war er das Haupt der englischen Zeichnerschule, der Tagebuchführer der Gesellschaft, die sich während der Season im Hyde Park zeigt, die in Londoner Theatern und Speisesälen, in wohlgepflegten, englischen Gärten zur Zeit der Gartenfeste und Lawntennispartien zu finden ist, der Herrscher in Club und Salon. Seine Snobs wetteifern mit denen Thackerays, doch besondere Vorliebe hat auch er für das schöne Geschlecht: Liebliche Frauen und junge Mädchen, die beim Ballspiel in hellen Kleidern und grossen Hüten auf dem Rasen sich tummeln, in eleganten Zimmern am Kaminfeuer sitzen oder in luftigen Tüllroben walzend durch den Saal schweben. Ganz reizend ist die Koketterie seiner Babys oder die komisch vornehme Exclusivität ästhetisch erzogener Kinder, die nur mit ästhetischen Kindern verkehren wollen.



*Joh. Christ. Erhard.*

Doch die englischsten Arbeiten von allen sind die *Charles Keene's.* Die Engländer leben hier in ihrer ganzen Eigenart, die sie von allen andern Sterblichen unterscheidet. Als Zeichner wie als Humorist steht Keene neben den Grössten des Jahrhunderts, auf gleicher Stufe mit Daumier und Hokusai. Ein alter Junggeselle, ein Original, ein Kleinstädter in der Millionenstadt, that er nichts lieber, als sich in's kleine Volk zu mischen, auf den Omnibus neben den Kutscher zu steigen, beim armen Hausirer einzutreten, in den verräucherten Kneipen der Vorstadt zu sitzen. Er führte ein Bohèmeleben und war trotzdem ein sehr ehrenwerther, ökonomischer, ängstlicher Herr. Sein grösstes Vergnügen bildeten Ausflüge auf's Land und beschei-



*Erhard: Bauernfamilie.*

dene Soupers mit Freunden. Er war Mitglied mehrerer Sängervereine und blies, wenn er zu Hause sass, zum Schrecken aller Nachbarn den schottischen Dudelsack. In seinen letzten Jahren war seine einzige Gesellschaft ein alter Hund, an dem er, wie der arme Tassaert, mit rührender Zärtlichkeit hing. Um so weniger liebte er die »Welt«. Eleganz und Schönheit darf man in seinen Zeichnungen nicht suchen. Die »Gesellschaft« existirte für ihn nicht. Wie du Maurier der Schilderer des Salons, ist Keene der feine, unübertroffene Beobachter des Volkes und der kleinen Londoner Bürgerschaft, der er eine brüderliche Sympathie, einen freundlichen Optimismus entgegenbrachte. Eine unendliche Reihe der verschiedensten, wahrsten, lebendigsten Typen ist in seinem »Werk« enthalten: die gewaltigen Gardesoldaten, die gravitätisch, stramm, mit dem Stöckchen in der Hand daherstolziren, die Droschken- und Omnibuskutscher, die Spiessbürger, die Bedienten, die Barbiere aus der Vorstadt, die Bürgergarde, die Caféкellner, die muskulösen Hochländer, die dicken, emporgekommenen Krämer der City, die catilinarischen Existenzen von Whitechapel, dazwischen unvergleichliche, alte Kaufmannsfrauen



*Erhard: Bauernscene.*

und derbknochige Dorfwirthinnen aus dem Hochland. Keene hat in seiner ganzen Art sich auszudrücken etwas so Natürliches, Selbstverständliches, dass gar nicht mehr zum Bewusstsein kommt, welche Kunst dazu gehörte, so zu zeichnen. Nur Menzel unter den Lebenden reicht als Zeichner an ihn heran, und es ist kein Zufall, dass die beiden trotz ihrer Temperamentsverschiedenheiten sich sehr bewunderten. Keene kaufte jedes Blatt, das er von Menzel bekommen konnte, und Menzel besitzt noch heute eine grosse Sammlung von Skizzen Keenes.

Deutschland hatte im Beginne des Jahrhunderts keinen Zeichner, der an realistischer Wucht sich mit Rowlandson messen könnte. Zu einer Zeit, da unsere grosse Kunst so völlig in den Fesseln der classicistischen Schule lag, trat auch die Zeichnung nur in traditionellen Formen auf. Man durfte ebensowenig zeichnen wie man wollte, als man etwas malen durfte, wie man es sah; für Beides gab es Regeln und Zwangsjacken. Fast Alles, was in jenen Jahren entstand, sieht heute schwach und stumpf aus, gezwungen in der Composition, dilettantisch in der Zeichnung. Da wo Rowlandson mit



*L. Richter: Frühling.*

seinen brüsken nervösen Strichen an Michelangelo oder Rembrandt denken lässt, haben die Deutschen etwas Mühseliges, Verwaschenes, Schüchternes. Doch heben sich auch hier aus der langweiligen Oede academischer Production als freundliche, überraschende Erscheinungen zwei bescheidene Malerradirer ab, die von ihren Zeitgenossen wenig beachtet wurden, aber in ihren schlichten Blättern classischer geblieben sind als jene, die sich selbst das classische Gewand gleich für die Ewigkeit anzogen. Was die Maler nicht malen und die nach Ideen verlangenden Kunstfreunde als Bild nicht gelten lassen wollten, weil der Inhalt ihnen zu dürftig, die Form zu würdelos und gewöhnlich schien — heimische und fremde Militärscenen, typische Soldatengestalten aus der grossen Zeit der Befreiungskriege, das Volksleben, die täglichen Ereignisse — das haben die beiden Nürnberger Freunde *Johann Adam Klein* und *Johann Christian Erhard* mit theilnahmvoller Aufmerksamkeit fleissig in das Kupfer geritzt und damit der Nachwelt ein Bild vom deutschen Leben des beginnenden Jahrhunderts hinterlassen, das um so ernster und aufrichtiger er-




*L. Richter: Daheim.*

scheint, weil sie dabei weder dem Compositionsstil noch dem Idealismus einen Zoll entrichteten. Der treffliche Klein war ein gesunder, ehrlicher Realist, an dem die aesthetischen Theorien der Zeit wirkungslos abprallten und der nichts Anderes wollte, als Gesehenes treu wiedergeben. Schon in Wien, wohin er 1811 als junger Mensch gekommen, regen ihn nicht die Gemäldegalerien, sondern die malerischen Nationalcostüme der Walachen, Ungarn und Polen, ihre originellen Fuhrwerke und Pferde zu seinen ersten Studien an. Ein Aufenthalt auf steyerischen Rittergütern gibt ihm zu zahlreichen hübschen Skizzen aus dem Landleben Gelegenheit. In den kriegerischen Jahren 1813 und 1814 mit ihren Truppenmärschen und Biwaks treibt er sich tagelang zeichnend unter den Soldaten umher. Selbst in Rom fesselten ihn nicht die Statuen, sondern die bunten Strassenscenen, die kirchlichen Feierlichkeiten, die malerischen Caravanen der Landleute. Und als er sich später wieder in Nürnberg, dann in München niedergelassen, hörte er nicht auf, für alle Eindrücke empfänglich zu sein, die sich in wechselnder Fülle ihm




*L. Richter: Nach der Arbeit ist gut ruh'n.*

aufdrängten. Die Basis seiner Kunst war die treue, liebevolle Beobachtung des Lebens, wie es sich um ihn in der Welt abspielte, die naive Freude des echten Künstlers, alles, was das Auge sieht, zum Bilde zu machen.

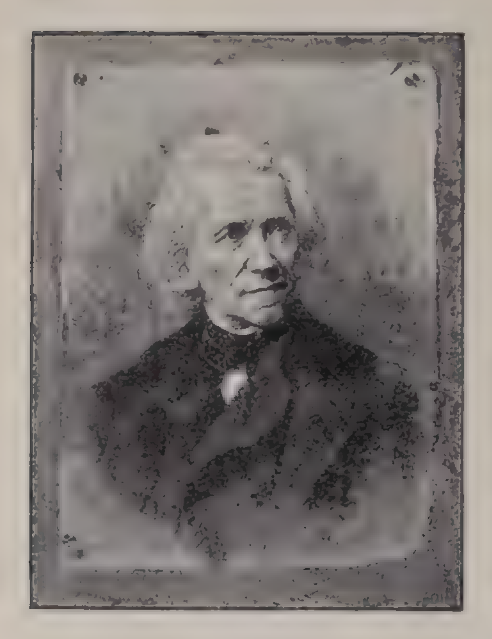
Der arme, mit 26 Jahren durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene Erhard war noch eine sensiblere, feinere Natur. Auch ihn haben die Durchmärsche russischer Truppen durch seine Vaterstadt zu den ersten Arbeiten angeregt, und schon in diesen Militär- und Marketenderscenen zeigt er sich als ungewöhnlich sachlichen, scharfen Beobachter. Genau und bestimmt sind die Trachten, die Uniformen, das Geschirr und die Gespanne gezeichnet. Von Wien aus machte er Fussreisen nach den malerischen Gegenden des Schneeberges, durchwanderte Salzburg und den Pinzgau, betrachtete verwundert die idyllische Lieblichkeit dieser Natur, die anheimelnden Bauernstuben mit den grossen Kachelöfen und die wettergebräunten Gestalten der Landleute. Er hatte ein Herz für die Natur, eine innige, poetisch gemüthvolle Liebe für das Kleine und Trauliche: für heimatliche Wiesen, Bäume und Bächlein, für Lauben und Hecken, stille Gärtchen und lauschige Plätzchen. Mit kindlich ehrlicher Beobachtung trat er an Alles heran. Er und Klein strebten danach, einen Ausschnitt der Natur ohne jede Umbildung und Verallgemeinerung deutlich zu erfassen; und dieser ungeschminkte, frische, echt deutsche Natursinn gibt ihnen mehr als Mengs und Carstens das Anrecht, als Ahnen der neueren deutschen Kunst zu gelten.



*L. Richter: Feierabend.*

Nachdem Klein und Erhard vorausgegangen, machten Andere, wie Haller von Hallerstein, L. C. Wagner, F. Rechberger, J. Mœssmer, K. Wagner, E. A. Lebschée und August Geist, jeder auf seine Art, kleine Entdeckungsreisen in die heimische Naturwelt. Doch seinen wahlverwandten grössten Nachfolger hat der 1822 verstorbene Erhard erst in einem jüngeren Dresdener Meister gefunden, dessen Name traulich wie ein altes Wiegenlied anmuthet, das plötzlich im Getriebe der Welt das Ohr trifft — in *Ludwig Richter,* unserm lieben, alten Hausfreund. Chodowiecki, Gessner und Erhard hat Richter selbst als diejenigen bezeichnet, deren sinnige Naturliebe ihn in seine eigenen Bahnen lenkte. Was Leech, der liebenswürdige Zeichner der Kinderwelt, den Engländern war, wurde Ludwig Richter den Deutschen. Nicht, dass er an künstlerischen Qualitäten mit jenem verglichen werden könnte. Seine Arbeiten erscheinen neben denen des Briten wie Uebungen eines begabten Dilettanten: von kleinlicher Correctheit und bourgoisiemässiger Reinlichkeit der Linien. Aber der Deutsche verliert bei seinem Ludwig Richter gern den artistischen Standpunkt aus den Augen. Wir haben ihn, den sonnig kindlichen, als Menschen zu lieb, als dass wir seine künstlerischen Mängel sehen möchten. Jenes berühmte »deutsche Gemüth«, mit dem Andere so viel Missbrauch trieben, hier ist es wirklich.

»Ich wohne zwar etwas beschränkt, aber sehr freundlich vor der Stadt und schreibe Dir diesen Brief (es ist Sonntag Nachmittag) in der schattigen Laube, eine lange Reihe blühender Rosenbüsche vor mir, in welchen dann und wann ein lieblicher Wind wühlt,

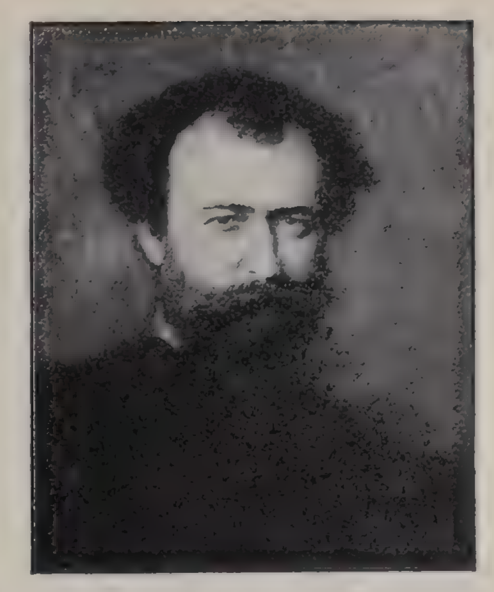


*Ludwig Richter.*

welcher auch Ursache ist, dass eben auf diesem Bogen ein grosser Tintenklecks entstanden, indem er mir das Blatt umwarf«. Diese eine Briefstelle enthält den ganzen Mann. Kann man sich Ludwig Richter in einer anderen Stadt leben denken, als in Dresden, ihn anders sich vorstellen als im Schlafrock, am Sonntag Nachmittag in der schattigen Laube mit den blühenden Rosenbüschen, und von lachenden Kindern umgeben? Jener tiefe Familiensinn, der biblisch treuherzig in seinen Werken webt, er spiegelt sich in der eigenen Häuslichkeit des Künstlers, der selbst zeitlebens ein grosses, unerfahrenes Kind blieb und dessen Selbstbiographie in ihrer patriarchalischen Schlichtheit wie ein Labetrunk aus reiner Gebirgsquelle mundet. Richter lebte in die Gegenwart wie ein Original aus längst entschwundener Zeit herüber. Was für altväterische Figuren sah er als Knabe um sich, wenn er sich neugierig herumtrieb bei seinem Grossvater, dem Kupferdrucker, der in seinen Mussestunden Alchemie und Goldmacherkunst trieb und in seinem dunkeln Arbeitsraum von einer Unzahl tickender, schlagender, kukukrufender Uhren umgeben war, — oder wenn er der blinden, gesprächslustigen Grossmutter lauschte, um die sich die Kinder und alten Weiber der Nachbarschaft beim Märchenerzählen versammelten. Das war 1810, und zwei Menschenalter später fand er als Greis inmitten der Enkel das alte frohe Kinderleben des eigenen Hauses wieder. Auch das war noch ein Stück gute alte Zeit, wenn jubelnd am Weihnachtsabend die kleine Schaar das Pfefferkuchenhaus aus »Hansel und Gretel« umringte, das Grossvater nach seiner Zeichnung aus wirklichen Pfefferkuchen erbaute.

»Kam meine Kunst nicht unter die Lilien und Rosen auf dem Gipfel des Parnass, so blühte sie doch an den Wegen und Hängen, an den Hecken und Wiesen, und die Wanderer freuten sich darüber, wenn sie am Wege ausruhten, die Kindlein machten sich Sträusse und Kränze davon und der einsame Naturfreund erquickte sich in

ihrer Farbe und ihrem Duft, welcher wie ein Gebet zum Himmel stieg«. Richter hatte das Recht, an seinem 80. Geburtstag diese Worte in sein Tagebuch zu schreiben.



*Wilhelm Busch.*

Es klingt durch seine Werke ein Summen und Klingen wie Kinderjubel und Vogelgezwitscher. Selbst seine Landschaften sind erfüllt von jener wonnig feierlichen Stimmung, die Frühling und Sonntag zusammen auf einsamem Gang über Feld und Flur erzeugen. Die Gemüthlichkeit deutschen Familienlebens, durchweht von einem sinnig romantischen Zug, sie konnte nur in ihm, dem alten Mann im Schlafrock mit dem spiessbürgerlichen Dorfschullehrergesicht, einen so liebenswürdigen Schilderer finden. Nur er, der sich selbst bis in's Alter jenen Kindersinn bewahrte, dem auch in der Kunst das Himmelreich verliehen ist, konnte der wahre Herzenskündiger der Kinderwelt werden, die in Deutschland auch später nicht holdseliger und naiver gezeichnet wurde.

Ein fast erschöpfendes Bild deutschen Volkslebens in Haus und Welt, in Arbeit und Genuss, in Freude und Schmerz stellen seine Illustrationen dar. Durch alle Lebensstufen und Jahreszeiten verfolgt er es. Das Kind, das in der Badewanne plätschert, der Bube, der die ersten Schneeflocken jauchzend im Hut auffängt; das Liebespärchen, das flüsternd im trauten Kämmerlein sitzt oder Arm in Arm auf der »Heimkehr durch's Korn« durch die goldene Abendlandschaft wandelt; das Mädchen am Spinnrad und der Jäger im Wald, der Wanderbursch, der Bettler, der behäbige Philister — Alles ist wahr und echt, Alles aus dem vollen Leben gegriffen. Der Schauplatz ist die Wohn- und Kinderstube, die rebenumrankte Laube vor der Hausthür, die Strasse mit alterthümlichen Erkern und Thürmchen, Feld und Wald mit prächtigen Aussichten in die duftige Ferne. Kinder spielen um den grossen Baum, Arbeiter kehren vom Feld zurück oder die Familie ruht in der Feierstunde aus. Eine friedliche Stille und keusche Reinheit ist über Alles gebreitet. Auch Richters Zeichnung hat etwas Pedantisches, Accentloses, jene



*Adolf Oberländer.*

schwächliche, verallgemeinernde Rundheit, die gegenüber dem brüsken, nervösen Strich der Alten wie Genialität des Zeichenlehrers wirkt. Aber was er gibt, ist doch immer aus feinfühliger, liebevoller Beobachtung hergeleitet und steht niemals im Widerspruch zur Wahrheit. Er gibt nie die ganze Natur, doch auch nie die Unnatur: einer der ersten bei uns, dessen Kunst nicht von einer Negation und willkürlichen Systematisirung der Wirklichkeit ausging, sondern auf zarter Versenkung und poetischer Verklärung derselben beruhte. Als er in den 50er Jahren in dem anmuthigen Loschwitz Sommeraufenthalt genommen, schrieb er in sein Tagebuch: »O Gott, wie herrlich ist hier von meinem Plätzchen auf dem Berge die weite Gegend. So himmlisch schön, so sinnlich schön. Der blaue, tiefe Himmel, die weite, grüne Welt, die schöne, helle Mailandschaft mit tausend Stimmen belebt.

In jener ganzen Generation, der das Dasein so trüb schien, ist Ludwig Richter einer der wenigen, die sich wirklich erdenwohl fühlten und das umgebende Leben für die beste, gesundeste Kost des Künstlers hielten. Das ist der Inhalt des Blattes, dem er den Titel »Kunstregel« gab. Eine weite Landschaft dehnt sich aus, mit mächtigen Eichen am Abhang, einem rieselnden Quell, aus dem ein frisches Mädchen schöpft, einer Landstrasse, die, von Wanderern alt und jung belebt, sich über Thal und Hügel in die sonnige Ferne zieht. Mitten in dieser lebensfrohen, freien Welt sitzt der Maler mit dem Zeichenstift. Als Wahlspruch aber steht von Richters Hand darüber:

»Und die Sonne Homers, siehe sie lächelt auch uns.«

Durch den Erfolg Richters wurden einige Jüngere angeregt, das gleiche Gebiet zu betreten, ohne dass jedoch einer an liebenswürdig



*Oberländer: Variationen über das Thema Kuss.*
Genelli.

menschlichen Qualitäten Richter gleichkäme. Am wenigsten Oskar Pletsch, dessen suffisantes Lächeln bald in seiner Hohlheit erkannt wurde. Bei ihm ist Alles erklügelt, flach und zurechtgestellt, was bei Richter ursprünglich und echt war. Die Landschaften, die zum Theil sehr hübsch sind, rühren gewöhnlich von R. Schuster her; was an den Kindern gut scheint, ist Richters Eigenthum, und was Pletsch hinzugab, ist Schablone. Albert Hendschel stand auch auf Richters Schultern, aber seine Beliebtheit ist berechtigter. Noch heute freut man sich an seinen entzückenden Skizzenbüchern, worin er Freud und Leid der Jugend in so köstlicher Weise verewigte.

In München arbeitete Eugen Neureuther, der sich als Radirer in dem reizvollen Spiel von Arabesken und ornamentalen Umrahmungen gefiel und in seinen hübschen Schnaderhüpfeln niedliche Scenen aus dem bayerischen Volksleben erzählte.

Der Aufschwung der Caricatur datirt in Deutschland erst seit dem Jahre 1848. Während aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts nur ein paar Gelegenheitsblätter ohne künstlerische Bedeutung vorhanden sind, begannen damals unter den politischen Erschütterungen der Zeit periodische Publikationen zu erscheinen, die bald eine grosse Anzahl tüchtiger Caricaturisten emporbrachten. In Berlin trat der Kladderadatsch auf, in München wurden die Fliegenden Blätter und Hand in Hand mit ihnen die Münchener Bilderbogen begründet. Auf die Fliegenden werden spätere Generationen wohl in erster Linie angewiesen sein, um sich ein Bild vom deutschen Leben des 19. Jahrhunderts zu entwerfen. Hier ist niedergelegt, was die Maler jener Jahre zu überliefern vergassen, eine Geschichte unserer Sitten, wie sie genauer und erschöpfender nicht gedacht werden kann. Gleich vom ersten Tag vereinigten sie in der Schaar ihrer Mitarbeiter ziemlich die bedeutendsten Namen ihres



*Oberländer: Variationen über das Thema »Kuss«.* Rethel.

Fachs. Schwind, Spitzweg, der gemüthvolle Humorist und viele Andere, die das deutsche Volk nicht vergessen wird, holten sich hier ihre Sporen und waren unerschöpflich in hübschen Theaterscenen, Satiren auf den deutschen und italienischen Gesang, in Denkmalentwürfen für Fanny Elsler, für den Erfinder des Fracks u. s. w., die damals die ganze civilisirte Welt belustigten. Von stereotypen Figuren waren auch diese ältesten Zeichner der Fliegenden noch nicht frei. Der reisende Engländer, der polnische Jude, der Ladenschwengel, der junge Maler, der reiche Protz, die Schwiegermutter, das Dienstmädchen und die nervöse Gräfin sehen sich in den ersten Bänden überall ähnlich, man arbeitete wie in der »grossen Kunst« auch in der Caricatur noch ein wenig nach Regeln und Schablonen. Das Leben mit objectiv unbefangenem Blick zu betrachten und in seiner ganzen zuckenden Bewegung festzunageln, blieb den Neueren vorbehalten.

Zwei der grössten Bilderhumoristen der Welt, *Wilhelm Busch* und *Adolf Oberländer*, stehen an der Spitze derer, die diese Blütheperiode der deutschen Caricatur einleiten. Meister wie sie überschauen mit ihrem Blick die ganze gesellschaftliche Welt unserer Zeit und haben in ihren geistreichen Blättern eine Culturgeschichte der Epoche geschaffen, die für die Nachwelt lebendiger und lehrreicher sein wird, als die bändereichsten Werke der grössten Historiker. Man kennt ihre Köpfe aus dem Lenbach-Werk. Der eine hat ein ausnehmend kluges, ausdrucksvolles Gesicht, einen echten Malerkopf. Der Humorist zeigt sich in dem einen eigenthümlich zugekniffenen Auge, dem bekannten Humoristenauge, das Alles sieht, Alles prüft und jede Lächerlichkeit in der Bewegung, jede Absonderlichkeit in den Mienen des lieben Nächsten festhält. Das ist Wilhelm Busch.



*Oberländer: Variationen über das Thema »Kuss«.*
Makart.



*Oberländer: Variationen über das Thema »Kuss«*
Alma Tadema.

In den grossen Augen des Anderen, die sich bei längerem Hinsehen seltsam zu erweitern scheinen, lächelt keine überlegene Schalkhaftigkeit und es ist nicht leicht, mit diesem griesgrämigen, eigenthümlich verschüchtert blickenden runden Gesicht den Namen Oberländer zu verbinden. Man denkt an die Definition des Humors als »Lächeln unter Thränen«.

Schon damals, als er alljährlich nach München kam und in Lenbach's Atelier malte, thaute Busch, der menschenscheue verdrossene Mann, nur im engsten Freundeskreis auf; heute hat er sich in einem Marktflecken der Provinz Hannover vergraben, in Wiedensahl, das nach Ritters geographischem Lexikon 828 Einwohner zählt. Er lebt im Hause seines Schwagers, des Ortsgeistlichen, und züchtet Bienen. Sein Lachen ist verstummt; nur die Bienenzeitung erhält noch von ihm Beiträge. Aber was für Werke hat dieser Einsiedler von Wiedensahl damals geschaffen, als er von Düsseldorf und Antwerpen nach München übersiedelte und dort 1859 für die Fliegenden Blätter die Folge seiner Bilderbogen begann. Die ersten waren noch plump und ungefüge, der Text in Prosa und nicht sehr witzig. Doch schon die erste Arbeit mit versificirtem Text, »Der Bauer und der Windmüller« enthielt im Keime all die Eigenschaften, die später in »Max



*Oberländer: Variationen über das Thema »Kuss«.*
Gabriel Max.

und Moritz«, im »heiligen Antonius«, der »frommen Helene«, den »Erlebnissen Knopps, des Junggesellen ihren glänzenden Ausdruck fanden und Busch's Werke zum unerschöpflichen Wunderborn heiteren Genusses machen.

Busch vereinigt ein ungewöhnlich scharfes Auge und eine seltsam gefügige Hand. So bunt es gewöhnlich bei ihm hergeht, mit so spielender Leichtigkeit sind die grössten Schwierigkeiten gelöst. Seine Helden sind in Situationen drangvollster Art, die ihren Körpertheilen gewaltsame und höchst unbequeme Stellungen anweisen; sie prügeln oder werden geprügelt, stolpern oder fallen — und wie meisterlich sind alle diese Anomalien, die kecksten Verkürzungen und flüchtigsten Bewegungen erfasst. Unkünstlerische Augen erkennen nur ein Gekritzel, für solche, die zu sehen gewohnt sind, ist eine Zeichnung von Busch das Leben selbst, von allem indifferenten Detail befreit und in grossen charakteristischen Linien hingeschrieben. Bei diesen Vereinfachungen — was für ein Wissen, unter der anscheinenden Nachlässigkeit — wieviel feine Berechnung. Busch ist zugleich einfacher und erfinderischer als die Briten. Aus einem Gewirr halbtoller Schnörkel, wenigen Punkten und Klecksen bringt er ein sprühendes Bild zusammen. Mit möglichst Wenigem trifft er das Wesentliche und wird deshalb von Grand Carteret mit Recht der Classiker der Caricaturisten, le roi de la charge et de la bouffonerie genannt.

Oberländer, ohne den sich die Fliegenden nicht mehr denken lassen, ist nicht verstummt; frisch und herrlich wie am ersten Tag schafft er weiter. Eine geniale Natur wie Busch, besitzt er zugleich jene Fruchtbarkeit, von der Dürer sagte: »Ein guter Maler ist in



*Debucourt: Les Courses du Matin ou la porte d'un riche.*

wendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, dass er ewiglich lebte, so hätte er vermöge der innern Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch seine Werke auszugiessen«. Es ist jetzt 30 Jahre her, dass er seine Thätigkeit für die Fliegenden Blätter begann, und seitdem ist fast jede Woche eine Zeichnung von ihm erschienen, die alle Welt mit Gaudium erfüllte. Kant sagte, die Vorsehung habe den Menschen drei Dinge zum Trost in den Mühseligkeiten des Lebens gegeben: die Hoffnung, den Schlaf und das Lachen. Hat er Recht, so gehört Oberländer zu den grössten Wohlthätern der Menschheit. Jedes seiner neuen Blätter bewährt die alten köstlichen Eigenschaften. Man möchte sagen, neben dem Komiker Busch erscheint Oberländer als ernster Psycholog. Wilhelm Busch legt allen Nachdruck in die Komik der Einfachheit: er weiss mit Meisterschaft eine Erscheinung auf ihre Grundlinien zurückzuführen, die in ihrer epigrammatischen Prägnanz an sich schon komisch sind. Er erregt ein schallendes Gelächter durch die Possenhaftigkeit seiner Erfindungen und die Kühnheit, mit der er seine Charaktere zur Absurdität treibt. Zugleich ist er der Dichter seiner Texte. Seine Zeichnungen sind undenkbar ohne die Verse, ohne das geschickt berechnete dramatische Nacheinander der sich zur Katastrophe steigernden Situationen. Oberländer wirkt lediglich durch die bildnerischen Elemente seiner Darstellung und erreicht die Komik weder durch fratzen-



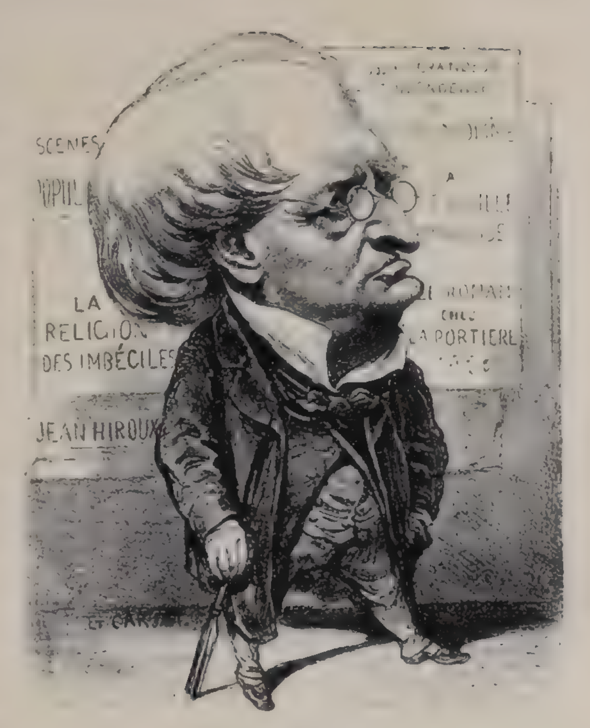
*Debucourt: In der Kuche.*

hafte Uebertreibung einer äusserlichen Lächerlichkeit noch durch elementare Vereinfachung, sondern durch feine Zuspitzung des Charakters. Es ist unheimlich, was für Augen er im Kopf hat: fast scherhaft, wie er aus Jedem den Grundzug seines Wesens herausfühlt; und indem er das Charakteristische leise übertreibt und verdeutlicht, erhält sein Bild eine Eindringlichkeit und Ueberzeugungskraft, die auf so discretem Wege keinem früheren Caricaturisten gelang. Keiner erreicht die Komik von Oberländers Menschen, Thieren und — Pflanzen. Er zeichnet à la Max, à la Makart, Rethel, Genelli oder Piloty, Jagden in der Wüste und Theatervorstellungen, wahnsinnig gewordene Renaissancearchitektur und modernste europäische Gigerln; Kamerun ist ihm ebenso geläufig wie München, und im Uebertragen der drolligen Scenen des menschlichen Lebens auf die Thierwelt ist er Classiker. Er spielt mit Hühnern, Häringen, Hunden, Enten, Raben, Bären und Elephanten wie Hokusai mit seinen Fröschen. Alle Reinekeblätter Wilhelm Kaulbachs wirken gegenüber solchen Thieren wie »Zeichnungen aus dem Schreibheft des kleinen Moritz«. Und den Hintergrund dieser Wesen bilden manchmal Landschaften, die in ihrer zarten Intimität wie Vorahnungen Cazins erscheinen. Man irrt kaum in der Annahme, dass die Nachwelt einzelne Blätter aus dem Oeuvre dieses liebenswürdig stillen Mannes dem Besten an die Seite stellen wird, was die Geschichte der zeichnenden Künste überhaupt aufweist.

Zum Punch und den Fliegenden Blättern gesellt sich der Charivari.

Auch im Lande Rabelais' hat die Caricatur seit dem Beginne des Jahrhunderts geblüht, trotz der officiellen Meister, die ihr den Vorwurf machten, dass sie den heiligen Tempel der Kunst entweihe

und trotz der Gendarmen, die sie in's Gefängniss sperrten. Auch hier waren es die Zeichner, die zuerst mit den ästhetischen Vorurtheilen brachen und die lachenden und weinenden Schauspiele des Lebens mit unvoreingenommenem Blick betrachteten.



*Henry Monnier.*

Gleich die Beiden, die unmittelbar nach den Stürmen der Revolution auftraten, Debucourt und Carle Vernet, sind geistreiche, liebenswürdige Künstler, die in elegantem Stil die Vergnügungen des Salons beschrieben und durch die Schneidigkeit ihrer Zeichnung mit den grossen Satirikern jenseits des Canals wetteifern, denen sie sogar durch den Reiz der Farbe oft überlegen sind.

*Carle Vernet,* erst Historienmaler, erinnerte sich, dass er die Tochter des jüngeren Moreau geheirathet, und machte sich daran, in seinen Incroyables und Merveilleusen das Treiben der jeunesse dorée vom Ausgang des 18. Jahrhunderts zu schildern. Ueberspannt, verrückt und abergläubisch, theilte er später seine Zeit zwischen Weibern und Clubbrüdern, Pferden und Hunden. Als der Historiker des Sports, der Jagd, der Pferderennen, Salon- und Cafésccenen lebt er in der Kunstgeschichte fort.

*Louis Philibert Debucourt* war Schüler von Vien und hatte Genrebilder im Sinne Greuzes gemalt, bevor er 1785 sich dem Farbenkupferstich zuwandte. In diesem Jahr erschien das hübsche »Menuet de la Mariée« mit den tanzenden Bauernpaaren und der niedlichen Schlossherrin, die lachend den Ball mit dem jungen Ehemann eröffnet. Seitdem hatte er seine Spezialität gefunden und gab im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts seine feinsten Farbenkupfer heraus. Da ist von 1792 die wunderbare Promenade in der Galerie des Palais Royal mit dem wimmelnden Leben junger Offiziere, Priester, Studenten, Cocotten und Ladnerinnen; von 1797 Grossmutters Geburts-



*Monnier: Monsieur Proudhomme.*

tag, der Freitag Vormittag an der Pariser Börse und vieles Andere. Die technische Wirkung, die er mittels Farbenkupferstichs erreichte, ist staunenswerth. Eine aquarellartige Frische liegt auf diesen gelben Strohhüten, leichtgeschminkten Wangen und rosigen Schultern. Weisse, pelzbesetzte Seidenmäntel lässt er wie ein Kleid von Netscher schillern. Wäre von der ganzen Kunst des 18. Jahrhunderts nichts übrig als Debucourt, so würde er allein genügen, eine Idee vom ganzen Geist der Zeit zu vermitteln. Nur eine Note, die intime Einfachheit Chardins, würde fehlen. Greuzes lächelnde Grazie wie Watteaus Eleganz und Bouchers Sinnlichkeit — er hat sie, wenn auch abgeschwächt, ebenfalls und ist gerade in seiner Affectirtheit ein echtes Kind der Epoche. Die Menge, die 1792 unter den Bäumen des Palais Royal promenirt, ist nicht mehr die nämliche, die auf Cochins Blättern die Salons von Versailles und Petit Trianon füllt. Roher und plebejischer sind die Gesichter. Rothe Westen mit faustdicken Breloques, dicke Stöcke mit handgrossen Goldknöpfen lassen die Toilette der Herren protzenhaft, extravagante Hüte, breite Schärpen und hohe Frisuren die der Damen mehr aufgedonnert als elegant erscheinen. Aber Debucourt gibt gleichwohl dieser Demokratie noch aristokratische Allüren. Die öffentlichen Mädchen sehen aus wie Herzoginnen. Seine Kunst ist ein abgeschwächtes Echo des Rococo. In ihm verkörperte sich die Décadence, sammelte sich noch einmal, wenn auch bürgerlicher geworden, die ganze Grazie und Eleganz des Jahrhunderts.

Das Kaiserthum war der Caricatur wieder weniger günstig. Nicht, dass es an Stoff gefehlt hätte, aber die Censur wachte streng über das Heil Frankreichs. Anderntheils lebten die nach David auftretenden Künstler im Olymp und mischten sich nicht in die Bagatellen des Lebens. Weder Zeichner noch Stecher konnten etwas leisten, so lange sie, auf ihr Papier oder ihre Kupferplatte gebeugt,

sich immer vom griechisch-römischen Phantom überwacht sahen und stets die Verpflichtung fühlten, unter dem Faltenwurf moderner Costüme die starre Zeichnung antiker Statuen anzudeuten.



*Monnier: Kreidezeichnung.*

*Bosio* war das echte Produkt dieses Stils. Alle seine Blätter sind langweilig geworden durch einen falschen Classicismus, an dem er mit unbeugsamer Consequenz festhielt. Er kann keine Grisette zeichnen, ohne sie mit den Augen Davids zu sehen. Das nimmt seinen Gestalten Wahrheit und Interesse. Etwas von der Correctheit der Institutsvorsteherin ist ihnen eigen. Seine Grazie ist zu classisch, seine Lustigkeit zu wohlerzogen, alles zu componirt, als dass an flink hingeschriebene Scenen aus dem Leben zu denken wäre. Schöne Linien sollten die Unmittelbarkeit der Beobachtung ersetzen, und selbst der Charakter der Zeichnung verlor sich in einer pedantischen Eleganz, die Alles mit dem einförmig zierlichen Gespinnst einer flauen Wellenlinie überzog.

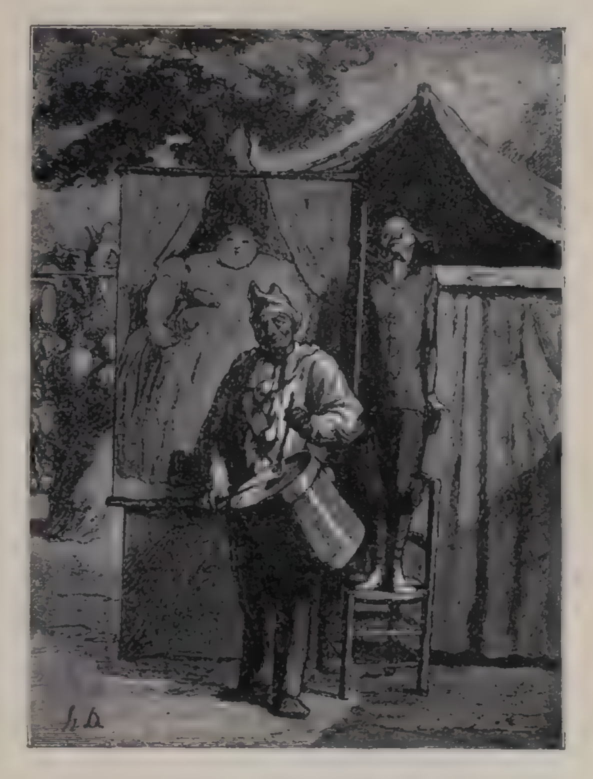
Erst als der Romantismus mit dem classicistischen Formensystem gebrochen, traten auch in Frankreich neue grosse Zeichner hervor, die nun kühn, von ästhetischen Formeln unbeengt, in's moderne Leben griffen. *Henri Monnier,* der älteste von ihnen, war ein Jahr nach der Proclamation des Kaiserthums geboren. Federbüsche, Säbeltaschen und Dolmans waren die ersten Eindrücke seiner Jugend: Er sah die Heimkehr triumphirender Armeen und hörte siegreiche Trompeten schmettern. Die alte Garde blieb sein Ideal, das ruhmlose Königthum der Restauration sein Greuel. Er war überzähliger Schreiber im Justizministerium, als sein erstes 1828 erschienenes Heft »Moeurs administratives dessinées d'après nature par Henri Monnier« den Vorgesetzten zeigte, dass die Augen dieses armen jungen Menschen im Ministerium mehr bemerkt hatten, als sie dort sehen sollten. Seines




*Honoré Daumier.*

Postens enthoben, musste er sich als Zeichner weiterhelfen und wurde der Chronist der Epoche. In Monniers Blättern athmet das glückliche Paris der guten alten Zeit, ein Paris, das heute kaum mehr in der Provinz nachlebt. Sein »Joseph Proudhomme« ist unsterblich wie Eisele und Beisele, Schulze und Müller oder Molières Bourgeois Gentilhomme — von der Schuhschnalle bis zu den Vatermördern, der weissen Cravatte und blauen Brille. Monnier ist selbst sein Proudhomme, ein Philister in der Riesenstadt, der die Pariser Kleinstädteridyllen mit spiessbürgerlichem Behagen geniesst. Bei ihm gibt es keinen Unterschied zwischen schön und hässlich: er findet in der Natur Alles verwendbar. Wie sind in seinen »Quartiers de Paris« die verschiedenen Welten der Pariser Gesellschaft gekennzeichnet. Wie fein hat er in seinen »Moeurs Parisiennes« die Grisette von damals mit ihrer Umgebung von jungen Kaufleuten und armen Studenten geschildert: noch nicht die grosse Dame, das üppige blasirte Weib der nächsten Generation, sondern die bescheidene Modistin oder Schneiderin, von deren Landpartien Paul de Kock erzählt, ein hübsches Kind in kurzem Kleidchen, das in einer Mansarde wohnt und sich nur putzt, wenn es Sonntags in's Theater oder auf's Land geht. Monnier gibt ihr etwas Gutmüthiges, reizend Kindliches. Sie begnügt sich in der Gesellschaft ihrer Anbeter mit sehr billigen Vergnügungen, trinkt Apfelwein und isst Honigkuchen, reitet auf dem Esel oder frühstückt im Grünen und kokettirt kaum, wenn ihr auf den Boulevards ein alter dicker Herr nachgeht. Man denkt bei diesen unschuldigen Liebeleien ebensowenig an die späteren Loretten Gavarnis, wie diese die betrunkenen Strassendirnen ahnen lassen, die Rops später sah.

Unter Louis Philipp begann für die französische Caricatur die wahrhaft moderne Periode, die glänzende Zeit, wo wirklich grosse


*Daumier: Saltimbanques.*

Künstler sich ihr weihten. Nie erhob sie ihr Haupt mächtiger als unter dem Bürgerkönig, dessen Zwiebelkopf dem unerbittlichen Philippon stets zur Zielscheibe des Witzes diente. Nie war sie fürchterlicher bewaffnet, nie führte sie schrecklichere Streiche. Das famose Journal Charles Philippons »La Caricature« war der stärkste Hebel, dessen sich die Republikaner gegen die Juliregierung bedienten: gleich gefürchtet vom Ministerium, der Bourgeoisie, dem Throne. Erst als 1832 auf die Caricature der Charivari folgte, gingen die politischen Caricaturen mehr in einfache Sittenschilderungen aus dem französischen Leben über. Die schweren Geschütze explodirten in leicht spielendem, improvisirendem Feuerwerk.

*Daumier* und *Gavarni,* den Männern, die man gewöhnlich Caricaturisten nennt, während sie in Wahrheit grosse Geschichtschreiber ihrer Zeit waren, hat es die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts hauptsächlich zu danken, wenn sie allmählich in den Kreis künstlerischer Darstellung gezogen ward. Lange Jahre hindurch, jede Woche, fast jeden Tag haben sie an ihrem grossen, Tausende von Capiteln umfassenden Geschichtswerk, einer wahren Zoologie der menschlichen Species gearbeitet, und ihr Werk in Schwarz und Weiss, auf Stein gezeichnet und in den Journalen zerstreut, zeigt sie nicht nur als treue Historiker, sondern als wahrhaft grosse Künstler, die ihren Platz neben den grössten verdienen.

Als Daubigny in jungen Jahren die Sixtinische Kapelle in Rom betrat, soll er erstaunt gesagt haben: »Das sieht aus wie von Daumier«, und Daumier wurde seitdem treffend der Michelangelo der Caricatur genannt. Es liegt in seinem Stil, selbst wenn er lacht, ein florentinisches Terribile, eine groteske Grösse und Buonarottische



*Daumier: Amateurs de tableaux.*

Macht. In der Zeit vor 1848 hat er mit seinem Bleistift zermalmende Schläge gegen das constitutionelle Königthum geführt. »Le Ventre legislatif« bezeichnet den Gipfel dessen, was sich jemals die politische Caricatur in Frankreich erlaubte. Aber wenn er sich von Philippon befreite und die Politik bei Seite liess, hat derselbe Mann auch die wunderbarsten Zeichnungen aus dem Leben angefertigt. Sein »Robert Macaire«, wie er als Krämer seinen Commis Instructionen gibt, als Armenarzt den Patienten gepfefferte Rechnungen schickt, als Bankier die Börse beherrscht, als Geschworener sich bestechen lässt, als Agent den Bauer aussaugt, ist die Incarnation des Bürgerkönigthums, eine grandiose Kritik des Jahrhunderts des Geldes. Politiker, Beamte, Künstler, Komödianten, ehrsame Bürger, Trödler, Zeitungsjungen, verarmte Maler, die verschiedensten catilinarischen Existenzen gingen durch seinen Stift und wurden aufgezeichnet in Blättern, die oft erschrecken durch die Wahrheit und Tiefe der Beobachtung. Das Zeitalter Louis Philipps lebt genau porträtirt in diesen Lithographien, von denen jede ein Blatt ist im grossen Buch der menschlichen Tragikomödie. In seinen »Emotions parisiennes« und »Bohémiens de Paris« behandelt er das Unglück, den Hunger, die Frechheit des Lasters und die Schrecken des Elends. Seine »Histoire ancienne« verspottete die Lächerlichkeit des Davidschen Classicismus zu einer Zeit, als an dieses Heiligthum zu rühren noch als Majestätsverbrechen galt. Diese modernen Menschen mit den classischen Posen, zum Theil David'sche Bilder parodirend, haben wohl zuerst den Zeitgenossen das Geschraubte, Unwahre der Richtung zum Bewusstsein gebracht, nebenbei auch Offenbach später seine besten Ideen geliefert. Daumier war ausserdem ein Landschafter ersten Ranges. Keiner hat besser die Physiognomie der Brücken und Häuser, der Quais, verregneter Strassen, der armen Natur im Weichbild von Paris gegeben. Er war ein Momentphotograph ohne Gleichen, ein Physiognomiker, wie es

im 16. Jahrhundert Brueghel, im 17. Jan Steen und Brouwer, im vorigen Chodowiecki war, mit dem Unterschiede, dass er ebenso breit und mächtig zeichnete, wie jener zart und fein. Diese urwüchsige, jordaens'sche Kraft des Striches stellt seine Blätter als Kunstwerke ebenso hoch, wie sie als historische Dokumente unschätzbar sind. So summarisch die Behandlung, so vereinfacht der Contur, — die Mimik, Gestikulation und Stellung ist stets ausdrucksvoll, und Daumiers Einfluss auf viele Maler steht ausser Zweifel. Namentlich Millet, der grosse Bauernmaler, hat dem Zeichner der Bourgeois viel zu danken. Gerade das, was seinen »Stil« ausmacht: die grosse Linie, die Vereinfachung, das geistreiche Abstrahiren vom anekdotisch Gleichgültigen der Form sind Dinge, die er von Daumier lernte.



*Daumier: Gerichtsscene.*

*Gavarni* war — in den Jahren als er mit für den Charivari zeichnete, das gerade Gegentheil Daumiers. Dort kraftvolle Stärke, hier feine Grazie. Dort brüske brutale Beobachtung und fast drohender Sarkasmus, hier die übermüthige Laune des Schmetterlings, der leichtfertig von Blume zu Blume fliegt. Man könnte Daumier mit Rabelais; Gavarni, den geistreichen Journalisten der Welt und der Halbwelt, den Zeichner der Eleganz, der Roués und Loretten, mit Molière vergleichen. 1801 von armen Eltern in Paris geboren und in seiner Jugend Mechaniker, hatte er seit 1835 sich durch Modeblätter und Costümzeichnungen den Unterhalt verdient. Er übernahm die Leitung des Modejournals »les Gens du monde« und eröffnete es mit Lithographien aus dem Leben der Jeunesse dorée: les Lorettes, les Actrices, les Fashionables, les Artistes, les Etudiants de Paris, les Bals masqués, les Souvenirs du carnaval, la Vie des jeunes hommes. Eine neue Welt war darin mit kecken Zügen erschlossen. Die Frauen bei Daumier sind gute dicke Mütter, immer sehr beschäftigt, von beneidens-



*Daumier: Ménélas vainqueur.*

Sur les remparts fumants de la superbe Troie
Ménélas, fils des Dieux, comme une riche proie,
Revit sa blonde Hélène et l'emmène à sa cour
Plus belle que jamais de pudeur et d'amour.

werther Constitution und schlagfertigem Witz, Weiber, die ihren Haushalt ordentlich führen, auf den Markt gehen und wenn nöthig, ihren Mann im Bureau vertreten. Bei Gavarni sind sie pikant und schmollend, in Seide geschnürt und von weichen Sammetmänteln umflossen. Sie lieben im Cabinet particulier zu speisen und auf krystallene Spiegelplatten den Namen des jeweiligen Geliebten zu ritzen. Gavarni war der Erste, der die weltmännische Form des modernen Lebens packte, elegante Menschen mit vollem Chic auf die Füsse stellte und ihnen das Gewand auf den Leib goss. Er selbst liebte in seiner Kleidung das Gigerlhafte und badete sich wollüstig im Pariser Leben, das im Genuss um sich selber wirbelt. Das heutige Geschlecht fühlt den Duft solch' älterer Modeblätter schwer. In jedem Kunstwerk ist, neben dem was bleibt, ein feines Parfüm, das sich nach einigen Jahren verflüchtigt und von Späteren nicht mehr bemerkt wird. Was heute frisch und modern ist, hat morgen das Aussehen vertrockneter Blumen, die der Historiker im Herbarium einschliesst. Und dieses schnelle Welkwerden erleben besonders die, welche die Moden ihrer Zeit zeichnen. Auch von Gavarni's Lithographien wirken viele schon wie die blassen Bilder einer entschwundenen Welt. Die Generation von 1830 aber feierte in ihm denselben Charmeur, denselben Meister verliebter Eleganz, den die von 1730 in Watteau gehabt. Er war der gesuchte Costumier, den der Schneider Humann, der Worth des Julikönigthums, als seinen Rivalen betrachtete, der Erfinder all' der Feerien, die den Hauptanziehungspunkt der Theater und Maskenbälle bildeten, der feine Gourmé des ewig Weiblichen.



*Daumier: La voilà . . . Ma maison de campagne.*

der, nachdem er den Frauen viel nachgegangen, das Wehen eines Unterrockes, den verführerischen Reiz eines feingeformten Beines, die Koketterie einer neuen Frisur mit intimer Kennerschaft zu geben wusste. Den Balzac der Zeichner hat man ihn genannt. Ebenso übermüthig wie die Bilder sind die — ebenfalls von ihm selbst herrührenden — Unterschriften. So, wenn in der Folge »La vie des jeunes hommes« der junge Elegant mit seinem »Verhältniss« im anthropologischen Museum vor einem Skelett steht und die Kleine schaudernd meint: »Wenn man denkt, dass das ein Mann ist und dass die Damen das lieben« — oder wenn ein Bekannter dem Andern sagt: »Ja, wenn du dich mit allen Liebhabern deiner Frau zankst, wirst du nie einen Freund haben.«

Aber das ist nur die eine Seite der Sphinx. Man kennt ihn halb, wenn man nur an den Zeichner von feinen Damenmoden denkt, der in seinen Loretten- und Carnevalsblättern die leichtfertige Anmuth der Demimonde, den tollen Uebermuth der Faschingslust feierte. Im Grunde war Gavarni kein leichtfertiger Schmetterling, sondern ein Künstler von unheimlich düsterer Phantasie, ein tief-



*Gavarni.*

sinniger melancholischer Philosoph, der alle Mysterien des Lebens ahnte. All' die gewaltigen Probleme, die das Jahrhundert aufwarf, tanzten als gespenstische Fragezeichen vor seinem Geiste.

Der Uebergang war, dass er, älter geworden, auch schilderte, welch kaltes nüchternes Erwachen der tollen Nacht folgt. Auf diesen Bahnen war schon *Constantin Guys* gegangen, der unglückliche kranke Mann, der, wie Verlaine, sein Dasein im Hospital verlebte und im Armenhaus starb. Guys hat nicht viel hinterlassen, aber in dem wenigen erscheint er als wahrer Vorläufer der Modernen, und es ist kein Zufall, dass Baudelaire, der Ahn der Décadence, Guys' Denkmal errichtete. Diese Weiber mit den gelangweilten Bewegungen und matten, absynthgetödteten Augen, die unstet durch die Gassen irren und wie Fledermäuse durch den Ballsaal flattern, haben nichts mehr von dem unschuldigen Reize Monnier'scher Grisetten, sie sind unheimliche Todbringerinnen, dämonische Bräute des Satans. Und Guys übte auf Gavarni sehr grossen Einfluss. Es entstanden seine »Invalides du sentiment«, seine »Lorettes vieillies« und seine »Fourberies des femmes«. »Die Wollust der Creaturen ist gemenget mit Bitterkeit«. Aus dem leichtsinnigen Kind der Welt wurde ein Misanthrop, dem kein Geheimniss der Kothstadt fremd blieb, ein Pessimist, der anfing, in der Dirne der Gosse wie in der Herrscherin des Salons die Sumpfblüthe der Uebercultur, die menschliche Bestie zu sehen, die »bittere Frucht, die innen voll Asche ist«. Er kennt nur noch eine Liebe, deren Genüsse man mit den Schauern des Todes zahlt. Seine Werke können keiner Dame gezeigt werden und sind doch durchaus nicht frivol — sie sind puritanisch und schrecklich. Welch dämonischer Gedanke, wenn in den Lorettes vieillies



Gavarni: Phèdre au Théâtre-Français.

das hässliche, mit Geschwüren bedeckte Weib einem alten Herrn, der ihr ein Almosen gegeben, mit den Worten dankt: Viel Dank, guter Herr, möge Gott ihre Söhne vor meinen Töchtern schützen! Hatte Daumier vorzugsweise den Mann, so hat Gavarni wie kein Anderer das Weib »gekonnt«. Er ist nicht der mächtige Zeichner wie Daumier, hat nicht das Gefühl für grosse Bewegungen, aber mit welch schrecklicher Unmittelbarkeit analysirt er die Köpfe. Durch alle Altersstufen und durch jeden Stand, von der Jugend bis zum Verfall, vom glänzenden Reichthum bis zum schmutzigen Elend hat er das Weib begleitet und in monumentalen Strophen das hohe Lied der Lorette geschrieben: Dingltangl, Villa in den Champs Elysées, Equipage, Grooms, Bois de Boulogne, Kupplerin, Mansarde, Rettigweib, jene letzte Incarnation, die Victor Hugo das Strafgericht nannte.

Auf diesem Wege ging Gavarni weiter. Immer mehr schärfte sich sein Blick, der Ernst der Betrachtung siegte über die Heiterkeit, und er studirte seine Zeit mit dem unerbittlichen Messer des Vivisectors. Das Schicksal hatte ihm selbst gelehrt, was es bedeutet, den Kampf um's Dasein zu kämpfen. Ein Blatt, das er in den 30er Jahren gründete, überhäufte ihn mit Schulden. Er sass 1835 im Gefängniss von Clichy und betrachtete seit dieser Zeit die elenden zerlumpten Geschöpfe, die er um sich sah, mit anderen Augen. Er studierte das arbeitende Volk, trieb sich in Kellern und Spelunken zwischen Taschendieben und Zuhältern umher. Und was ihm Paris noch



*Guys: Frauenstudie.*

nicht gezeigt, lernte er 1849 in London kennen. Auch dorthin kam er nicht als der Erste. Den Weg wies Géricault, der schon 1821 in einer Serie von lithographischen Blättern in das Elend der Weltstadt eintauchte. Bettler, die halbtodt vor Erschöpfung an der Thür eines Bäckerladens kauern; zerlumpte Dudelsackpfeifer, die menschenleere Gegenden schlotternd durchirren; arme gelähmte Frauen, die von hohläugigen Menschen im Schubkarren gefahren werden, an Prachtpalästen vorbei und vom Gewühl glänzender Carossen umgeben, sind einige der Scenen, die er aus London heimbrachte. Doch Gavarni übertrifft ihn an schneidender Schärfe. »Was man in London ganz umsonst sieht«, lautet die Aufschrift einer Reihe von Blättern, in denen er die neuen Schrecken dieser neuen Zeit furchtbar auf's Papier beschwor: den Hunger, die Noth, das unermessliche Leid, das sich zähneklappernd in den Höhlen der Grossstadt birgt. Er durchlief Whitechapel von einem Ende zum andern, studirte die Trunkenheit und das Laster. Wie viel drastischer sind seine Bettlerfiguren als die Callots. Besonders die grandiose Serie des Thomas Vireloque ist ein Todtentanz des Lebens, in dem schon alle Probleme sich ankündigen, die später unsere Epoche bewegten. Durch dieses Werk ist Gavarni unser Zeitgenosse geblieben, durch dieses ist er ein Vorläufer geworden. Auf Schritt und Tritt taucht heute die räthselhafte Figur des Vireloque auf, des Gassenphilosophen, des zerlumpten Kerls, der Dynamit in der Tasche hat, die Verkörperung der Bête humaine, des menschlichen Elends und des menschlichen Lasters. Hier steht Gavarni weit über Hogarth und hoch über Callot. Die socialpoli-

tischen Ideen der ersten Hälfte des Jahrhunderts haben sich im Thomas Vireloque condensirt.



*Gavarni: Ce qui me manque à moi? une t'ite mère comme ça, qu'aurait soin de mon linge.*

Selbstverständlich bezeichnete der Regierungsantritt Napoleons III. auch für die französische Caricatur eine neue Phase. Sie wurde ebenfalls grossstädtischer und weltmännischer. All' das Pikante und Glänzende, Muthwillige und Verdorbene, Ausschweifende und Liebenswürdige, Heitere und Affektirte dieses feinen grossstädtischen Lebens, das damals seinen blendenden Glanz über Europa warf, fand in den jungen Zeichnern raffinirt verständnissvolle Interpreten. Als Hauptblatt kommt das 1848 gegründete Journal pour rire in Frage, das 1856 den Titel Journal amusant annahm, unter dem es noch heute besteht.

*Gustave Doré* hat sich zum Nachtheil seiner Bedeutung nur in seiner allerersten Zeit auf diesem Boden bewegt. Er war noch im Gymnasium seines Heimatstädtchens Burg im Elsass und kaum 16 Jahre alt, als er mit Philippon einen Vertrag schloss, der ihn auf drei Jahre für das »Journal pour rire« engagirte. Seit 1844 entstanden seine ersten Zeichnungen: »les animaux socialistes«, die sehr an Grandville streiften, und »Désagréments d'un voyage d'agrément — deutsch etwa »Herr und Frau Buchholz in der Schweiz« —, die in ihrem grotesken Witz viel Aufsehen machten. In seinen Cyklen »les différents publics de Paris« und »la Menagerie Parisienne« schilderte er schneidig die Oper, das Théatre des Italiens, den Circus, das Odeon, den Jardin des Plantes. Aber seitdem liessen



*Gavarni: Thomas Vireloque.*

ihn die Lorbeern des Historienmalers nicht schlafen. Er kehrte sowohl der Caricatur wie der Gegenwart den Rücken, machte Ausflüge in alle Zonen und Zeiten, besuchte mit Dante das Inferno, verweilte mit den alttestamentlichen Patriarchen in Palästina und durchlief mit Perrault die Welt des Wunders. Staunenswerth war die Leichtigkeit seiner Erfindung, die Geschicklichkeit, mit der er aus allen Schriftstellern die packendsten Scenen zur Illustration herausgriff. Nur steckte ihm zuviel Classicismus im Leibe, als dass er auf die Dauer sehr fesseln könnte. Seine Compositionen bestechen durch einen scheinbar grossen Stil, erreichen aber nur eine äusserlich decorative Wirkung. Die Gestalten sind akademische Variationen der durch die Griechen und Cinquecentisten festgestellten Typen. Er forcirte sein Talent, als er sich in Regionen erhob, in denen er ohne Anlehnung an seine Vorgänger doch nicht stehen konnte. Selbst im Don Quichotte verlieren die Figuren an Charakter, je grösser sie werden. Alles ist bei ihm calligraphisch, verständig, ohne Individualität, ohne Bewegung und Leben, nach bekannten Regeln componirt. Es steckte etwas von Wiertz in ihm sowohl nach der Seite der Phantasie wie nach der des Schemas hin, und seine Jugendwerke, wie die Schweizerreise, in denen er noch ohne stilistische Prätentionen einfach Beobachtetes niederzeichnete, bleiben wohl am längsten bestehen.

Am erschöpfendsten hat *Cham* während der Periode 1848—78 in breiten Lithographien und reizenden Holzschnitten die Tageschronik des modernen Pariser Lebens geführt. Der berühmte Caricaturist — man hat ihn den geistreichsten Mann Frankreichs unter Napoleon III. genannt — hatte gleichzeitig mit Jean François Millet bei Delaroche gearbeitet. Seit 1842 trat er als Cham (eigentlich nannte er sich Graf Amadée de Noë) mit Zeichnungen hervor, die ihn bald zum gesuchtesten Mitarbeiter des Charivari machten. Weniger tief, weniger ernst als Gavarni, ist er doch immer lebensprühend, ein Zeichner von wunderbarer Verve. In seinen Monats- und Jahres-Revuen defilirt Alles, was auf dem Gebiete der Erfindung und Mode, der Literatur und Kunst, der Wissenschaft und des Theaters Paris interessirte: die Omnibusse mit der hohen Imperiale, Tischrücken und Klopfgeister, die Eröffnung der Grands Magasins du Louvre, Frau Ristori, die Vollendung des Canals von Suez, die ersten Zeitungskioske, Paris am Neujahrstag, die Erfindung der Panzerschiffe, die Durchbrechung des Mont Cenis, der Faust von Gounod, die Patti und die Nilson, der Streik der Schneider und Hutmacher, die Jockeys und Pferderennen. Alles, was die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, hatte in Cham seinen feinen Beobachter. Seine Caricaturen auf Kunstwerke des Salons waren voll von Geist, und die Weltausstellung 1867 fand in ihm den classischen Chronisten. Hier lebt das ganze mysteriöse Paris des dritten Napoleon. Kaiser und Könige defiliren, die Strauss'sche Kapelle spielt, Zigeunerinnen tanzen, Equipagen rollen, Alles lebt, liebt, kokettirt, verschwendet und dreht sich im Strudel. Doch das Ende der Ausstellung bedeutete auch das Ende alles Glanzes. Man fühlt aus Cham's folgenden Blättern heraus, dass ein Gewitter in der Luft lag. Weder Moden noch Theater, Weiber und Vergnügungen konnten verhindern, dass die Politik mehr und mehr vorherrschte: der Sturz Napoleons bereitet sich vor.

Die nach ihm Auftretenden führten eine grössere Arbeitstheilung durch, indem sich der eine die kleinen Frauen, der das Theater, der das High-life als Specialität erwählte. Nadar nahm, durch die Photographie unterstützt, die seit Daumier vernachlässigte Porträtcharge wieder auf und hatte mit seiner Folge »Les Contemporains de Nadar« grossen Erfolg. Marcellin ist der erste, der über seine Blätter aus der Welt der Moden und des Theaters all' den Chic und eleganten Flimmer breitete, der in den Romanen jener Jahre

lebt. Er ist der Chronist der grossen Welt, der Bälle und Soiréen, er zeigt die Oper und das Théatre des Italiens, erzählt von Jagden und Rennen, wohnt den Corsofahrten bei und verlässt, sobald der gute Ton es verlangt, das Pflaster von Paris, Umschau zu halten in den Schlössern und Landhäusern, den französischen Seebädern und kleinen Badeorten Deutschlands, deren Spielsäle damals den Sammelpunkt des vornehmen Paris bildeten. Besonders Baden-Baden, wo sich im Juli alle Löwen des Tages, Männer der Politik und Kunst und alle Schönheiten des Pariser Salons vereinten, bot dem Zeichner ein weites Feld für Studien über Mode und Chic. Hier entstand die Folge »Histoire des variations de la mode depuis le XVI. siècle jusqu'à nos jours«. In einem Ort, wo alle Gesellschaftsklassen, Welt und Halbwelt, sich begegneten, konnte auch Marcellin die Demimonde nicht umgehen, wusste jedoch, selbst wenn er dieses Gebiet streifte, stets seine distinguirte, correcte Haltung zu wahren. Er war der eigentliche Zeichner der »Gesellschaft«, der glänzenden, lebenslustigen, angefaulten und doch so vornehmen Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs, die aus Paris einen grossen Ballsaal machte.

Randon ist ebenso plebejisch, wie Marcellin aristokratisch. Seine Specialität ist der dumme Rekrut, der truppweise durch die Strassen geführt wird, der kleine Privatier, wie ihn Daudet im Monsieur Chèbe fixirte, der alte Herr, der im Bois de Boulogne auf der Bank sitzt: »Lasset die Kindlein zu mir kommen mit ihren Bonnen«. Sein Gebiet umfasst alles, was nicht mit Chic zu thun hat. Das ganze Volksleben von Paris, die Pferdemärkte, die Rennen in Poissy, jedes wichtigere Vorkommniss, wodurch das Aeussere der Stadt sich veränderte, lässt sich in seinen Zeichnungen verfolgen. Wenn er reiste, ging er nicht in die Seebäder, sondern in die Provinz, nach Cherbourg und Toulon oder in die Fabrikstädte Belgiens und Englands, wo er das Leben auf den Bahnhöfen und in den Zollhäusern, auf dem Markt und in den Kasernen, in den Häfen und auf der Strasse beobachtete. Waaren, die man aufstapelt, Säcke, die man aufwindet, Schiffe, die man vor Anker legt, Lagerhäuser, Werfte, Docks, — überall lebt es wie in einem geschäftigen Bienenstock. Die Natur ist eine grosse Fabrik, der Mensch eine wandelnde Maschine. Die Welt gleicht einem Ameisenhaufen, der Wohnstätte seltsamer Insekten, die mit Zähnen, Fühlern, unermüdlichen Füssen, bewunderungswürdigen, zum Graben, Sägen, Bauen, zu allen möglichen Dingen

geeigneten Organen ausgerüstet, aber auch mit unaufhörlichem Hunger versehen sind.

Bald darauf kam Hadol, der 1855 mit seinen ersten Modebildern debütirte. Stop, der damals besonders die Provinz und Italien schilderte. Draner, der sich mit dem Pariser Ballet beschäftigte und für die kleinen Tänzerinnen reizende Militäruniformen entwarf. Léonce Petit wurde der Bauernzeichner, der intim und einfach von den Reizen des Landes erzählte; von der todten Langweile kleiner Städte, von armen Dörfchen und primitiven Gasthäusern, von der Klatschstunde der Dorfhexen vor der Hausthür, von der gespreizten Würde des Dorfschulzen oder des Obristen der Feuerwehr. Er ist namentlich als Landschafter bemerkenswerth. Die Bäume der eintönig geradlinigen Fahrwege stehen weich und zart in der Luft, die schläfrige Monotonie winkliger Dorfgässchen ist mit wenig Bleistiftstrichen sehr prägnant gegeben. Die Flur ist ein grosser Küchengarten. Die Felder und Aecker mit ihrem staubigen, mageren Boden erzählen ein grosses Lied von harter Arbeit, vom ernsten, mühseligen Dasein der Bauern.

Andrieux und Morland entdeckten die femme entretenue, deren bekanntester Schilderer später Grévin wurde, der geistreiche, originelle, leichte und pikante Zeichner, den Einige — freilich übertreibend — den direkten Nachfolger Gavarnis nannten. Grévins Frauen sind ein wenig eintönig mit ihrem lockigen Chignon, ihren nichtssagenden Augen, die gern gross scheinen möchten, ihrem schmollenden Näschen, den trotzig aufgeworfenen Lippen und der billigen Toilette, die sie so chic tragen. Sie sind auch schon in's Grab gestiegen wie die Grisetten Monniers und Gavarnis, und haben den Weibern von Mars und Forain das Feld gelassen. Grévins Werk erscheint heute veraltet, da es nicht mehr modern und noch nicht historisch ist, aber es bezeichnet trotzdem, wie das Gavarnis, eine Epoche. Die Bals publics, die Bals des l'Opéra, der Jardin Mabille, die Closerie des Lilas, die Rennen, die Promenaden im Bois de Vincennes, die Seebäder, alle Orte, wo die Cocottenwelt unter Napoleon III. ihr Zelt aufschlug, waren auch das Heim des Zeichners. »Wie man in Paris liebt« und »der Winter in Paris« nannten sich seine ersten Cyclen. 1867 im Ausstellungsjahr erschienen seine grössten und feinsten Blätter, die Scenen aus den Pariser Hotels und »die Engländer in Paris«. Seine späteren, in Albums herausgegebenen Folgen: Les filles d'Eve, le monde amusant, Fantaisies parisiennes, Paris

vicieux, La Chaine des Dames sind ein hohes Lied auf die Raffinements des Lebens.

Es liegt nicht im Plane dieses Buches, die Geschichte der zeichnenden Künste weiter zu verfolgen. Nur das war zu zeigen, dass auf dem Wege, den Rowlandson und Cruikshank, Erhard und Richter, Daumier und Gavarni betrat, auch die Malerei folgen musste, wenn sie die Kunst des 19. Jahrhunderts sein und nicht immer abhängig von den Alten bleiben wollte. Das absolute Schöne ist keine zuträgliche Nahrung für die Kunst, sie hat sich, um lebenskräftig zu sein, von den Ideen des Jahrhunderts zu nähren. Erst wenn man aufgehört hatte, sich nur an den Meisterwerken der Vergangenheit zu begeistern, um mit ihrer Hilfe Scenen aus längst begrabenen Zeiten darzustellen, erst dann war Aussicht vorhanden, dass das Epigonenthum überwunden werde und sich an der Hand selbständigen frischen Naturstudiums eine neue, originelle Malerei entwickle. Es musste die leidenschaftliche Begierde der Zeit werden, sich häuslich einzurichten auf der Erde, in dieser so lange verschmähten Wirklichkeit, die ungeahnte Schätze lebendiger Kunstwerke birgt. Die aufgehende Sonne ist noch ebenso schön als am ersten Tage, die Flüsse strömen, die Wiesen grünen, die vibrirenden Leidenschaften kämpfen wie einst, das unsterbliche Herz der Natur schlägt noch unter seiner rauhen Hülle, und seine Schläge hallen wider im Herzen des Menschen. Es musste die Wendung vom Denken auf das Sein erfolgen und auch von den Malern die Welt wieder entdeckt werden, wie in den Tagen der ersten Renaissance. Es handelte sich darum, mit allen Hilfsmitteln der Farbe die vielgestaltigen Formen der menschlichen Thätigkeit darzustellen: alle Phasen und alle Bedingungen des Daseins, die Eleganz wie das Elend, Vergnügen und Arbeit, den Salon und die Strasse, das wimmelnde Treiben der Städte wie die stille Arbeit des Bauern. Es galt die ganze Naturgeschichte der Zeit zu schreiben — und dieser Weg, der aus den Museen in die Natur, aus der Vergangenheit zu lebenden Menschen führte, wurde den französischen und deutschen Malern von England gewiesen.



XVIII.

## Die englische Malerei bis 1850.

DIE englische Schule hat über die andern den Vortheil, dass sie jung ist, dass ihre Tradition kaum ein Jahrhundert alt ist, dass sie nicht wie die des Continents mit alten griechisch-lateinischen Theorien durchsetzt ist. Welche glücklichen Bedingungen, sich in einem modernen Sinn abzuheben, während bei den andern Völkern der Druck der Tradition auf den kühnsten Neuerern lastet. Die Engländer schauen nicht zurück, sondern um sich in's umgebende Leben.« So hat Bürger-Thoré 1867 in einem seiner »Salons« geschrieben.

Auch England war von der retrospectiven Strömung des Continents nicht unberührt geblieben. Vielleicht würde sich sogar nachweisen lassen, dass diese ganze Bewegung hier ihren Ausgang nahm. England hatte in der Architektur seinen »Empirstil«, 50 Jahre bevor es in Frankreich ein Kaiserreich gab; es hatte in der Malerei seinen Classicismus, schon als David bei Boucher Amoretten malte, und es schenkte der Welt einen Romantiker zur selben Zeit, als die Literatur des Continents »classisch« wurde. The Lady of the Lake, Marmion, The Lord of the Isles, The fair Maid of Perth, Old Mortality, Ivanhoe, Quentin Durward, wer weis nicht diese Namen auswendig? Bei Walter Scott haben wir Geschichte gelernt, und jenes kunstgewerbliche Programm, das Lorenz Gedon 1876 entwarf, als er in der Münchener Ausstellung die Abtheilung »Unserer Väter Werke« einrichtete — es wurde von Scott schon 1816 verkündet. Alle Summen, die er für seine Romane einnahm, verwendete er darauf, sich ein Schloss nach Art der alten Ritterburgen zu bauen, Thürme und Thürmchen, die alle irgend einem schottischen Königsbau nachgebildet, Giebel und Fenster, die mit den Wappeninsignien der Clans, mit kriechenden Löwen bemalt waren«, Zimmer »mit hohen Schenktischen und geschnitzten Truhen angefüllt, und mit Tartschen, Plaids, grossen Schwertern der Highlander, Hellebarden, Rüstungen

und trophæenartig aufgehängten Hirschgeweihen geschmückt«. Das war ein Makartsches Atelier 70 Jahre vor Makart.

Auch unter den Malern gab es Classicisten und Romantiker, doch sind sie weder zahlreich noch bedeutend. Was England im Beginne des Jahrhunderts an »grosser Kunst« hervorbrachte, könnte aus dem Gesammtbild der britischen Malerei gestrichen werden, ohne dass in deren Entwicklungsgang eine wesentliche Lücke entstünde. Schon Reynolds hatte in seinem Ugolino, Macbeth und jungen Hercules die Annäherung an die Italiener theuer zahlen müssen. Und einem noch unerquicklicheren Manierismus verfielen alle Andern, die ihm auf dem Wege nach Italien folgten. Da war der gigantisch nichtige James Barry, der sich nach mehrjährigen italienischen Studien 1771 mit der ausgesprochenen Absicht, England eine klassische Kunst zu geben, in London niederliess und mit den sechs gespreizten Darstellungen zur »Geschichte der menschlichen Cultur«, die er 1783 in einem Saal der Society of Arts vollendete, seine eigenen Vorbilder, die italienischen Classiker, übertroffen zu haben glaubte. Der vielseitige, in allem gleich mittelmässige James Northcote lebt mehr durch seine Biographien von Reynolds und Tizian als durch die grossen Bilder fort, die er für Boydells Shakespearegalerie malte und unter denen die Ermordung der Kinder Eduards IV. durch den Stich am bekanntesten wurde. Der schriftstellerisch ebenfalls sehr thätige und als Präceptor Britanniæ von seinen zahlreichen Schülern stets mit Hochachtung genannte Heinrich Füssli schuf, von Klopstock und Lavater angeregt, eine Reihe sehr gedankenvoller, phantastisch angehauchter Werke, in denen er mit Vorliebe Milton und Shakespeare illustrirte und von denen die Titania mit dem Esel aus Shakespeares Sommernachtstraum in der Londoner Nationalgalerie wohl das beste ist. Sein Schüler William Etty lebte in den Traditionen der venezianischen Schule. Der britische Makart, ging er ein wenig schwerfällig und mühevoll die Bahnen Tizians, durchforschte das Reich der nackten Schönheit und mühte sich ab, das Geheimniss der blühenden Farbe zu finden, die leuchtend von venezianischen Weiberkörpern strahlt. Der fleissige Benjamin Robert Haydon, ein immer suchender, reflectirender, ringender Geist, wurde, wie Gros in Frankreich, der Märtyrer dieses grossen Stils. Er hätte gern Anderes, Einfacheres gemalt. Die Nationalgalerie besitzt von ihm ein liebenswürdiges Londoner Strassenbild: die New Road mit wimmelndem Volk, das neugierig vor dem Expeditions-

lokal des Punch wartet. Doch sich mit solchen Dingen zu beschäftigen, hielt er wie Gros für eine Sünde gegen den edlen Stil. Nur religiöse Stoffe und solche aus der alten Geschichte glaubte er auf grossen Leinwandflächen componiren zu dürfen, grübelte sich immer mehr in seine Theorien hinein und erreichte den Höhepunkt abstrakter Wissenschaftlichkeit, als er in emsigen anatomischen Studien die Muskeln der Löwen untersuchte, um danach die heroischen Körper von Kriegern zu bilden. Sein Ende - am 26. Juni 1846 — war das Gleiche wie das des Franzosen. Man fand bei seinem Leichnam ein Papier, auf das er geschrieben hatte: »God forgive me. Amen Finis«, nebst einem Citat aus Shakespeares Lear: »Stretch me no longer on the rack of this rough world«. Alle diese Meister interessiren mehr durch ihre menschlichen Eigenschaften als durch ihre Werke, die mit ihren extravaganten Farben, outrirten Gesten und Thorheiten aller Art kein neues entwicklungsfähiges Moment enthielten. Selbst wenn sie Leistungen des Continents direct zu copiren versuchten, erreichten sie den eleganten Schwung ihrer Vorbilder nicht, sondern machten die Feinheiten, die sie nachahmten, schwerfällig und plump; sie blieben halb bürgerlich und halb barbarisch.



*Romney: Lady Hamilton.*

Nicht auf dem Gebiete der grossen Malerei liegt die bahnbrechende Bedeutung der englischen Kunst, und es ist vielleicht kein Zufall, dass die Wenigen, die deren Import versuchten, an diesem Experimente zu Grunde gingen. Ohne Zweifel widerstrebt solche Art von Idealismus dem englischen Naturell noch mehr als dem der andern Völker. Die Engländer hatten schon in den Tagen der Scholastik die Lehre zur Geltung gebracht, dass es in der Natur nur Individuen gebe. Von England aus wurde im Beginne der modernen Zeit ein neues Weltalter auf Grund der Beobachtung der Natur verkündigt. Bacon hat wenig über »Schönheit« zu sagen gewusst, er spricht gegen die Proportionen und gegen die Wahl in der Kunst,



*Lawrence: Mrs. Siddons.*

also gegen das »Ideal«. Schöne Menschen, sagt er, besässen selten grosse Vorzüge. Ebensowenig hatte das englische Theater je Verständniss für die feierlich rhythmische Grösse der classischen Literatur. Garrick hat, wenn er Polonius todtstach, nie daran gedacht, im Sinne Boileaus sich zu bewegen und war von einem griechischen Chorführer gewiss ebenso verschieden wie Hogarth von David. Die eigenthümlichen Vorzüge englischer Literatur und Wissenschaft wurzelten seit ihrem Bestehen in ihrer Begabung für Beobachtung. Sie offenbart die Verachtung der Regelmässigkeit in Shakespeare, die Kenntniss des Realen in Bacon. Ihre Philosophie ist positiv, exact, nützlich und sehr moralisch. Hobbes und Locke, Stuart Mill und Buckle heisst jenseits des Canals, was auf dem Continent sich Descartes, Spinoza, Leibniz und Kant nennt. Unter den Historikern ist Carlyle der einzige Poet: alle andern sind gelehrte Prosaiker, die Beobachtungen sammeln, Erfahrungen combiniren, Zahlen aneinanderreihen, Möglichkeiten abwägen, Thatsachen vereinbaren, Gesetze auffinden, positive Kenntnisse aufspeichern und vermehren. Das 18. Jahrhundert hatte den Roman als Gemälde des Lebens der Gegenwart dort entstehen sehen; in Hogarth war dieser nationale Geist erstmals in der Malerei zur Geltung gekommen. Auch im Beginne des 19. Jahrhunderts bestanden die guten Eigenschaften englischer Kunst nicht in idealem Schwung, sondern in Schärfe der Beobachtung, Nüchternheit und Beweglichkeit des Geistes.

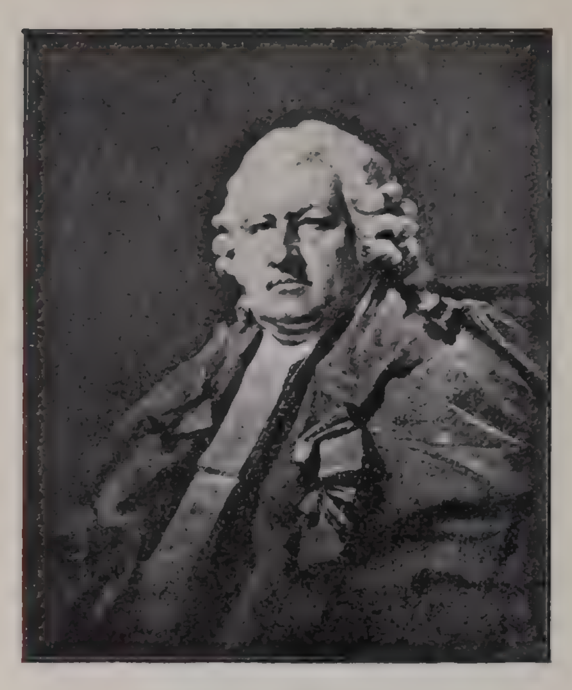
Ihre eigentliche Domäne blieb nach wie vor das Porträt, und wenn von den neu auftretenden Bildnissmalern keiner mit den grossen Ahnen der englischen Kunst verglichen werden kann, so sind sie doch allen gleichzeitigen Porträtisten des Continents überlegen. *George Romney*, der noch mehr dem 18. Jahrhundert angehört, hält etwa die



*Lawrence: Miss Farren.*

Mitte zwischen der raffinirt classischen Kunst Sir Joshuas und der phantastisch poetischen Thomas Gainsboroughs. Weniger persönlich, weniger tiefgehend in der Charakteristik als jene, war er dafür der geschickteste Robenmaler seiner Zeit, ein Mann, der alle Geheimnisse des Handwerks kannte und zugleich die an Porträtisten sehr geschätzte Kunst besass, seine Modelle zu verschönern, ohne sie unähnlich erscheinen zu lassen. Die professional beauties sahen sich in ihrem Abbild ganz so, wie sie zu sein wünschten, und widmeten ihm deshalb eine glühende Verehrung. Namentlich seit seiner Rückkehr aus Italien, 1775, hat er einen Weltruf besessen, der den Gainsboroughs überflügelte und dem von Reynolds gleichkam. Die schönen Damen des Hofes, die berühmten Schauspielerinnen verschmähten kein Mittel, von ihm die Aufnahme ihres Porträts in eine seiner »Compositionen« zu erlangen. Denn Romney schloss sich gern der von Reynolds aufgebrachten Mode der allegorischen Bildnisse an, welche die Personen mit dem Emblem eines Gottes, einer Muse u. s. w. darstellten, und hat allein die berühmte Lady Hamilton als Magdalena, Jeanne d'Arc, Bacchantin und Odaliske gemalt.

So gross sein Ruf am Ende des 18. Jahrhunderts gewesen war, er wurde 20 Jahre später noch überstrahlt von dem Sir *Thomas Lawrence's* der, 1769 in Bristol geboren, kaum den Schauspielerberuf aufgegeben hatte, als er ganz England für sein Malergenie schwärmen sah. Der Katalog seiner Porträts bedeutet die vollständige Liste alles dessen, was in England damals an Geist oder Schönheit hervorragte.



*Raeburn: Lord Newton.*

Er nahm fabelhafte Summen ein, die er mit ebenso weltmännischer Eleganz wieder ausgab. 1815 wurde er beauftragt, für die Galerie von Windsor die Porträts aller »Sieger von Waterloo« zu malen, vom Herzog von Wellington bis zum Kaiser Alexander. Der Aachener Congress gab ihm Gelegenheit, die Porträts der Vertreter der verschiedenen Höfe anzufertigen. Alle Hauptstädte Europas, die er zu diesem Zweck besuchte, empfingen ihn mit fürstlichen Ehren. Er war Mitglied aller Akademien unter dem Monde und Präsident derjenigen von London, und heute ist als natürliche Reaction auf diese frühere Ueberschätzung eine ebenfalls unverdiente Geringschätzung seiner Arbeiten gefolgt. Unter der vornehmen Hülle seiner Repräsentationsbilder fehlt häufig Natürlichkeit und Einfachheit, die tiefere Charakteristik, die feste Zeichnung und richtige Lebenskraft. Eine weibliche Gefallsucht ist an Stelle des Charakters getreten, seine Zeichnung wirkt banal, sein Colorit monoton im Vergleich zu Reynolds' altmeisterlichem Realismus. Man verwechselt die Mehrzahl seiner Ceremonienstücke leicht mit solchen Winterhalters, seine kleineren Porträts mit hübschen Modebildern, kann aber doch nicht umhin, noch immer die Leichtigkeit der Ausführung, die Noblesse der Anordnung zu bewundern. Namentlich über manchen Damenbildern liegt eine leichte Grazie, ein feiner Reiz poetischer Sinnlichkeit, der ihn Gainsborough nähert. Nicht viele haben damals so hübsche Kinderköpfchen malen können und jungen Frauen ein so liebenswürdig familiäres Leben gegeben. Mit wie unschuldigem melancholischem Mädchenblick schaut Mistress Siddons auf Lawrences Bilde in die Welt, wie pikant ist dieses weisse griechische Gewand mit dem schwarzen Gürtel und dem weissen Kopftuch geordnet. Oder von welch subtiler Delicatesse ist Miss Farren, die



*West: Tod des Generals Wolfe 1759.*

in Pelzmantel und Muff eine hellgrüne Sommerlandschaft durcheilt. Lawrences Schätzung wird wieder steigen, wenn seine leeren Repräsentationsstücke in die Magazine gewandert und mehr solche mysteriös duftige Damenbilder aus dem Privatbesitz in die öffentlichen Sammlungen übergegangen sind.

Als kleinere Sterne theilten sich mit ihm der sanfte, zarte John Hoppner, der liebenswürdig oberflächliche William Beechey, der berühmte Pastellist John Russell und der kräftig energische John Jackson in die Gunst des Publikums, während oben in Schottland als Stern erster Grösse *Henri Raeburn* strahlte.

Das war ein geborener Maler. Wilkie sagt einmal in seinen Briefen aus Madrid, die Bilder von Velazquez hätten ihn an Ræburn erinnert, und einzelne Arbeiten des Schotten, wie das Porträt Lord Newtons, des berühmten Bonvivants und mächtigen Trinkers, sind in der That Werke von so grosser Mache, dass das Heranziehen dieses gewaltigen Namens hier keine Profanation bedeutet. In einer Zeit, als unter Lawrences Händen das Porträt in flache Schönmalerei überzugehen drohte, stand Ræburn durch die Einfachheit und natural-

istische Wucht seiner Bildnisse einzig da. Die 325, die 1876 in der R. Scotish Academy von ihm vereint waren, gaben ein ebenso erschöpfendes Bild vom Leben Edinburghs am Schlusse des Jahrhunderts, wie die Sir Joshuas vom Leben Londons. Was damals an berühmten Schotten lebte — Robertson, Hume, Ferguson, Scott – hat er gemalt, im Ganzen über 600 Bildnisse. Und wenn diese Anzahl gegen die 2000 von Reynolds gering erscheint, so sind doch Ræburns künstlerische Qualitäten fast grösser. Das Geheimniss seines Erfolges liegt in seiner markigen Gesundheit, in der unbeschreiblichen Furia seines Pinsels, in der Harmonie und Wahrheit seiner Valeurs. Ein schreckliches intensives Leben geht durch seine Gestalten. Besonders seine alten Invaliden und Matrosen haben etwas Königliches in dem grossen Stil ihrer vornehm ruhigen Gesichter. Armstrong hat ihm eine Stelle zwischen Frans Hals und Velazquez angewiesen, manchmal lässt seine Farbenanschauung auch an die modernen Franzosen, etwa an die Hals-Periode Manets, denken. Er malt seine Modelle, wie sie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, ohne jedes Streben nach altmeisterlichem Halbdunkel, gibt von den Kleidern nur so viel, als das Verständniss erfordert, und schreibt in einfachen, grossen Zügen den Charakter hin.

Die Bedeutung zweier in England thätiger Amerikaner, Wests und Copleys, beruht darin, dass sie diese Errungenschaften des englischen Bildnisses zuerst für das Massengemälde verwertheten.

*Benjamin West* ist gewiss von seinen Zeitgenossen sehr überschätzt und von einem heutigen Kritiker nicht mit Unrecht der »König der Mittelmässigkeit« genannt worden. Er interessirte bei seinem Auftreten die Europäer schon als anthropologische Merkwürdigkeit: als erster Sohn des barbarischen Amerika, der einen Pinsel in die Hand nahm. Eine echt amerikanische Reclame war seinem Einzug in die ewige Stadt 1760 vorausgegangen. Man erzählte sich von ihm, dass er als der Sohn eines Quäkers und Farmers in der unmittelbaren Nähe der Indianer zwischen den Sclaven seines Vaters aufgewachsen sei und in Philadelphia und New-York, ohne je ein Kunstwerk gesehen zu haben, gute Bildnisse gemalt hätte. Man war später entzückt davon, als er, in den Vatikan geführt, den Apoll von Belvedere händeklatschend mit einem Indianerhäuptling verglich. In der Kunst, sich interessant zu machen, war »der junge Wilde« allen seinen Gönnern überlegen, und da er sich mit grosser Geschicklichkeit der herrschenden classicistischen Richtung anschmiegte, wurde

er binnen Jahresfrist von den Akademien von Parma, Bologna und Florenz zum Ehrenmitglied gemacht und von den römischen Kritikern als erster Maler neben Mengs gepriesen. 1763, in der Zeit, als Hogarth und Reynolds, Wilson und Gainsborough in ihrer vollen Blüthe standen, ging er nach London, und da die Menschen, was sie nicht haben, immer am höchsten zu schätzen pflegen, errang er sich sogar neben diesen Meistern bald einen wichtigen Platz. Von Hogarth gab es nur »Genrebilder«, von Wilson Landschaften, von Reynolds und Gainsborough Bildnisse, — West brachte den Engländern, was sie noch nicht besassen — eine »grosse Kunst«. Sein erstes in der Londoner Nationalgalerie befindliches Bild »Orestes und Pylades als Geiseln vor Iphigenie gebracht«, ist ein langweiliges Erzeugniss jenes Classicismus, der auf dem Continent in Mengs und David seine Hauptvertreter hatte — von starrer Zeichnung, reliefartiger Composition und classich-academischer, kaltgrauer Färbung. Seine anderen Bilder aus der antiken und heiligen Geschichte stehen kunstgeschichtlich etwa auf der Höhe Wilhelm Kaulbachs, mit dessen Werken sie die gespreizte Würde, den systematisch-philologischen Aufbau und das mechanische Zusammenstellen geistlos den Cinquecentisten entlehnter Formen theilen.

Zum Glück bleibt jedoch von West noch etwas Anderes übrig, als diese ehrgeizigen Versuche, und wenn er zuweilen dem grossen Stil den Rücken kehrte, hat er Werke von bleibender Bedeutung geschaffen. Das gilt namentlich von einigen grossen Geschichtsbildern aus seiner eigenen Zeit, die seinen Namen für immer erhalten werden. »Der Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebeck am 13. September 1759« — 1768 bei Eröffnung der Royal Academy ausgestellt — ist gerade in seiner Nüchternheit ein wahres, ehrliches, vernünftiges Bild, das als kulturgeschichtliche Urkunde seinen Werth nicht verlieren wird. Es war die Zeit, als die Costümfrage eine so grosse Rolle spielte, und West stiess bei der Behandlung des Stoffes auf die gleichen Schwierigkeiten, denen Gottfried Schadow begegnete, als er Ziethen und den alten Dessauer im Zeitcostüm darstellte. Die Kunstkenner meinten, ein so erhabener Gegenstand könne nur antike Gewandung vertragen, und wenn West trotzdem den General und seine Soldaten in ihrer vorschriftsmässigen Uniform darstellte, so erscheint das heute zwar nur als Ergebniss gesunden Menschenverstandes, ist damals aber eine kunstgeschichtliche That von grosser Bedeutung gewesen, eine That, deren

Durchführung in Frankreich die Arbeit mehrerer Jahrzehnte verlangte. Noch Gérard und Girodet glaubten dort, das Militärbild nur dadurch in die Malerei grossen Stiles einführen zu können, dass sie den Soldaten des Kaiserreichs das Aussehen griechischer und römischer Statuen gaben. Gros wird als derjenige gefeiert, der zuerst aufhörte, moderne Soldaten in's Antike zu transponiren. Der amerikanische Engländer ging ihm darin um 40 Jahre voraus. Aehnlich wie in Géricaults Floss der Medusa verräth auch in Wests Bilde nur der pyramidale Aufbau noch die Zugehörigkeit des Malers zur classicistischen Schule, im Uebrigen entwarf es das realistische Programm für Jahrzehnte und deutet sogar schon die Entwicklung an, die über Gros hinausführt. Sind bei jenem die Menschen noch ausschliesslich Staffage für einen Heros, so treten sie bei West handelnd hervor. Sie wirken wie im Leben auch im Bilde selbstthätig mit. Das heisst, es ist in Wests 1768 entstandenem Werke schon das enthalten, wodurch sich die 1830 gemalten Bilder Horace Vernets von denen Gros' unterscheiden.

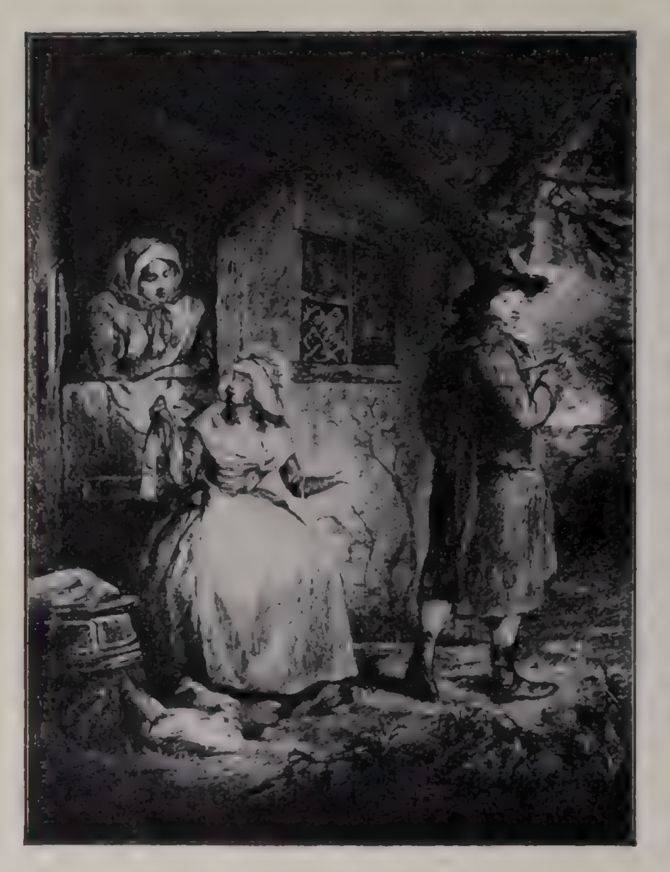
Mit noch grösserer Consequenz wurde dieses realistische Programm von Wests jüngerem Landsmann *John Singleton Copley* durchgeführt, der nach kurzem Aufenthalt in Italien 1775 nach England übersiedelte. Seine Hauptwerke in der Londoner Nationalgalerie behandeln ebenfalls Ereignisse aus der zeitgenössischen Geschichte, den »Tod des Grafen von Chatam, 7. April 1778«, und den »Tod des Majors Pierson, 6. Januar 1781«, und es ist nicht ausgeschlossen, dass schon David, als er innerhalb der antikisirenden Tendenzen seiner Zeit plötzlich den »Tod des Marat« und »Tod des Lepeletier« zu malen wagte, die Anregung dazu durch Stiche nach Copley erhielt. Andere Maler dieser Epoche hätten bei der Darstellung solcher Dinge den Figuren antikes Costüm angezogen, Genien und Flussgötter in Bewegung gesetzt, das Ganze ins Römische übertragen. Copley gibt gleich West eine schlicht sachliche Darstellung des Vorgangs ohne alles rhetorische Pathos. Und was ihn über West hebt, ist die saftige, altmeisterlich wuchtige Farbe. West konnte sich in keinem seiner Werke von der todten grauen Farbe des Classicismus befreien, während Copleys Tod des William Pitt auf eingehenden Studien Tizians und der Holländer beruht. Die Art, wie das Licht auf den Perücken der Männer und den braungetäfelten Wänden spielt, lässt fast an Rembrandts anatomische Vorlesung denken. Statt einer pathetischen Theaterscene hat er eine Sammlung guter Porträts im



*Morland: Stall-Interieur.*

Sinne der holländischen Schützenstücke gegeben. Dass diese frische Auffassung der Tagesgeschichte gerade in England ihren Boden hat, beweist ferner das Schaffen *Daniel Maclise's* der, ein Mittelding zwischen Horace Vernet und Anton von Werner, auf quadratmetergrossen Mauer- und Leinwandflächen mit erschreckender Faustfertigkeit, Energie und Muskelkraft das Zusammentreffen Wellingtons und Blüchers, den Tod Nelsons und andere patriotische Gegenstände niederschrieb, durch die er gewiss mehr der Vaterlandsliebe, als der Kunst diente, die sich aber in ihrem kräftigen, gesunden Realismus doch vortheilhaft von den gleichzeitigen, in die antike Götterlehre entlaufenen Erzeugnissen des Continents unterscheiden.

Neben den Porträtisten der Menschen standen die Porträtisten der Thiere. Auf dem Continent war die Thiermalerei seit den Tagen Elias Riedingers einer allgemeinen Missachtung verfallen. Thorwaldsen, der erste der Classicisten, der — in seinem Alexanderfries — Thiere auftreten liess, begnügte sich, sie ohne alle selbstständigen Naturstudien, den stilisirten Mustern des Parthenonfrieses nachzubilden oder in Ermangelung eines griechischen Vorbildes einfach aus der Tiefe seines Gemüths zu schöpfen. Besonders auffällig



*Morland: Vor dem Bauernhaus.*

ist die souveräne Nichtachtung, mit der er selbst die vertrautesten Hausthiere behandelte. Die deutsche Historienmalerei wusste mit den Thieren noch weniger anzufangen, weil sie in der Gedankentiefe allein die Schönheit sah, Gedanken aber nicht Sache des Viehs sind. Ihre Vierfüssler haben philosophischen Tiefblick und schlechtes Naturstudium. Kaulbachs Reineke, die Neigung, menschliche Stimmungen in die Bestie zu verlegen, verhinderte bis in die 60er Jahre ein hingebendes Studium der Thierseele. Frankreich hatte vor den Tagen Troyons ebenfalls nichts Nennenswerthes aufzuweisen. In England, dem Lande des Sports, entwickelte sich die Thiermalerei, ohne durch den Classicismus aus der Bahn gelenkt zu werden, unmittelbar aus der alten Sportmalerei heraus. Seit der Zeit Karls I. waren die englischen Fuchsjagden berühmt. Die Pferderennen begannen nicht viel später, und mit den Pferderennen jene Kennerschaft des Pferdes, die in England mehr als irgendwo entwickelt ist. Rothwild wurde seit dem 17. Jahrhundert in den englischen Parkanlagen gehalten. Es ist daher erklärlich, dass sich auch die englische Kunst frühzeitig mit diesen Thieren beschäftigte, und da es die Sportsmen waren, die hauptsächlich daran Gefallen fanden, so war der Maler zunächst der Diener des Sportsman. Er hatte weniger Bilder, als Jagd- und Sporterinnerungen zu malen. Ein gemaltes Pferd sollte in erster Linie ein schönes Pferd und brauchte erst in zweiter Linie ein schönes Bild zu sein. Solche Porträtisten von Racepferden waren John Wootton und George



*Morland: Der Theegarten.*

Stubbs. Der letztere emancipirte sich gelegentlich schon von seinen Patronen, indem er das edle Thier nicht mehr in der Ruhe, an der Krippe stehend, mit dem Groom auf dem Rücken und im Bewusstsein seiner Schönheit, sondern in Aktion und malerischer Umgebung darstellte.

Bald darauf trat *George Morland* auf, der Specialist alter Gäule und vielleicht der bedeutendste Meister des Pinsels, den die englische Schule überhaupt sah. Seine Bilder haben denselben Zauber wie die Landschaften Gainsboroughs. Er malte das Leben auf der Landstrasse und vor kleinen Dorfschenken, ähnliche Scenen, wie sie ein Jahrhundert vorher Isaak Ostade geschildert hatte: Alte Gäule, die in sonnigen Dünenlandschaften zur Tränke geführt werden, Marktkarren, die schwer durch holperige Hohlwege rumpeln, Lastpferde, die am Feierabend müde in den Stall zurückkommen, Reiter, die vor einer Dorfschenke Rast machen oder mit der hübschen Wirthin plaudern. Und er hat diese Dinge mit der Feinheit eines alten Niederländers gemalt. Man weiss nicht, ob Morland je Bilder

Adriaen Brouwers gesehen, aber dieser grösste Techniker unter den Vlaamen, dem er auch in seinem abenteuerlichen Leben und dem Geschick seines frühen Todes ähnelt, ist in seiner malerischen Vielseitigkeit und Verve allein mit Morland zu vergleichen. Der geistreichen Flüchtigkeit Brouwers gesellt er das Raffinement Gainsboroughs in der Landschaft und — in seinen Figuren — das feine Gefühl für weibliche Schönheit, wie es Rowlandson hatte. Er malte keine vornehmen Ladies, sondern die Frau im Hauskleid, doch von Chardin'scher Grazie umwoben: Junge Mütter, die ihr Kind bei der Amme besuchen, schmucke Wirthinnen in weisser Schürze und kokettem Häubchen, die stillgeschäftig dem Reitersmann den Trunk credenzen, reizende Bürgerfrauen in hellem Sommerkleid, die Sonntagnachmittags mit ihren Kindern im »Theegarten« sitzen. Es liegt über Morlands Werken die ganze ritterliche Eleganz der Wertherzeit, und jenes feine angelsächsische Aroma, das heute wieder duftig aus den Werken der englischen Maler strömt. Eines so rechtmässigen Rufes er sich als Thiermaler erfreut, diese kleinen Gesellschaftsscenen zeigen ihn von seiner feinsten Seite, und nur der Farbenkupferstich, die in England damals hochentwickelte Technik, gibt einen Begriff von der coloristischen Delicatesse der Originale.

Morlands Schwager, der Maler und Kupferstecher *James Ward*, 1769 geboren und erst 1859 gestorben, leitet diese alte englische Schule in die moderne über. Das Porträt, das den Nekrolog des Art Journal begleitet, zeigt einen uralten Herrn mit grauem Bart und dickem weissen Haar, das wie Schweinsborsten in die Höhe steht. Die Bilder, die er malte, als er so aussah — und sie sind am meisten verbreitet — waren sehr schwache, nichtssagende Arbeiten. Gegenüber Morlands saftiger, breiter, harmonischer Malerei erscheint die Wards glänzend, perlend, bunt, anekdotisch, kleinlich. Aber James Ward ist nicht immer old James Ward gewesen. In seiner ersten Zeit war er einer der grössten und männlichsten Künstler der englischen Schule, mit dem von Modernen nur Briton Rivière verglichen werden kann. Als in der Ausstellung der Royal Academy 1816 seine Löwin erschien, wurde er mit Recht als bester Thiermaler nach Snyders begrüsst, und seitdem folgte zehn Jahre lang ein Meisterwerk dem andern. Welche Eleganz und Kraft in seinen Pferden und Hunden! Stubbs war in solchen Bildern elegant und fein. Ward malte dasselbe Pferd gleich sportgerecht und mit derselben

Sachkenntniss, aber zugleich mit einer künstlerischen Wucht, wie sie keiner vor ihm hatte. Sein Thätigkeitsfeld war weit umfassend. Er malte kleine Mädchen mit der ganzen Englishness von Morland, und hatte die gesammte Thierwelt zur Domäne. Löwen, Schlangen, Katzen, Schweine, Ochsen, Kühe, Schafe, Schwäne, Hühner, Frösche sind die Charaktere seiner Bilder. Charaktere, denn er vermenschlichte nie die Blicke seiner vierfüssigen Modelle, wie es spätere thaten. Seine Thiere sind nicht im Salon, sondern in den Wäldern, Wiesen, in der Luft und in Gärten zu Hause. Seine breite, wuchtige Mache ging erst in den letzten 30 Jahren, als er geistesschwach geworden, zunächst in extravagantes Virtuosenthum, dann in Kleinlichkeit über. Durch den Stern des weltberühmten Landseer ward sein Andenken mehr, als er es verdiente, verdunkelt.

*Edwin Landseer* war wohl der populärste Thiermaler nicht bloss Englands, sondern des Jahrhunderts. 50 Jahre lang bildeten seine Werke die Hauptanziehungspunkte der Royal Academy. Stiche danach fanden im Lande solche Verbreitung, dass es in den 60er Jahren kaum ein Haus gab, in dem nicht eines seiner Hunde-, Pferde- oder Hirschstücke hing. Auch der Kontinent wurde von Kupferstichen überschwemmt, und Landseer hat unter dieser Popularität sehr gelitten. Er ist viel besser, als die Reproductionen in ihrer geleckten Manier vermuthen lassen, und kann aus ihnen ebenso wenig wie Rafaels Schule von Athen aus dem Stich Jacobis beurtheilt werden.

Edwin Landseer stammte aus einer Künstlerfamile. Sein Vater, ein Kupferstecher, schickte ihn schon als Buben hinaus in die freie Natur und liess ihn Ziegen, Esel und Schafe skizziren. Mit 14 Jahren kam er zu Haydon, dem Kunstpropheten, studierte auf den Rath dieses sonderbaren Kauzes die Parthenonsculpturen, zergliederte, wie Haydon schreibt, — »Thiere unter meinen Augen, copirte meine anatomischen Zeichnungen und übertrug meine Unterrichtsprincipien auf die Thiermalerei; sein in dieser Weise geleitetes Genie hat in der That befriedigende Resultate erzielt.« Landseer war das verzogene Kind des Glückes. Mit 24 Jahren Mitglied der Royal Academy geworden zu sein, kann kein anderer Maler Englands sich rühmen. Bei Hofe in hoher Gunst, von der fashionablen Welt gefeiert und von der Kritik auf den Händen getragen, ging er wie ein Triumphator seinen Weg. Das Gebiet, das er beherrschte, war ein engbegrenztes, auf ihm aber ragte er, wie im Leben hervor, gewaltig, gebietend. Die nach seinem Tode 1873 veranstaltete Ausstellung



*Landseer: Brüllender Hirsch.*

seiner Werke wies 314 Oelgemälde, 146 Skizzen und 2 Sculpturen auf. Seine Hinterlassenschaft betrug 160,000 Pfd.; weitere 55,000 Pfd. wurden aus dem Nachlass gelöst. Selbst Meissonier, der bestbezahlte Maler des Jahrhunderts, hat nicht viereinhalb Millionen Mark hinterlassen.

Ein Grund dieser künstlerischen Erfolge Landseers liegt vielleicht in dem, was unkünstlerisch an ihm war: in seinem Streben, die Thiere schöner zu machen als sie sind, und menschliche Empfindungen in ihnen zum Ausdruck zu bringen. Alle Hunde, Pferde und Hirsche, die er seit 1855 malte und durch die er dem grossen Publikum besonders bekannt ward, stehen in ihren Sonntagskleidern da, in ihrem glänzendsten Fell, mit ihren prächtigsten Hörnern. Zugleich darwinisirt er in ihnen, d. h. er strebt danach, aus Thieren mehr als Thiere zu machen, verleiht dem Thiercharakter einen menschlich gefühlvollen Zug, was ihn von wirklich grossen Thiermalern, wie Potter, Snyders, Troyon, Jadin und Rosa Bonheur unvortheilhaft unterscheidet. Er malt die menschlichen Temperamente unter der Thiermaske. Seine Hirsche sind ausdrucksvoll und seine Hunde scheinen mit Verstand, selbst mit Sprache begabt zu sein. Es ist bald philosophische Würde in ihrem Betragen, bald Frivolität in ihren Vergnügungen. Landseer erfand die Sentimentalität der Hunde oder behandelte sie als gelehrige Hunde. Sein berühmtes Bild »Jack als Schildwache« ist von fast beleidigender Charakteristik: Jack der Gendarm, die alte Hündin die verschämte Arme, der Windhund der Professionsbettler u. s. f. Und dieser Hang, Thiere als Schauspieler tragischer, melodramatischer oder possenhafter Scenen auftreten zu lassen, machte ihn namentlich bei der Menge beliebt. Nicht nur gut ablesen liessen sich seine Bilderge-

schichten, auch die genrehaften Benennungen, die er für jede ausfindig machte — Alexander und Diogenes, ein ausgezeichnetes Mitglied der menschlichen Gesellschaft u. dgl. —, erregten die Neugierde wie der bestgewählte Romantitel. Doch diese Sucht nach Pointen und sentimentalen Anekdoten trat erst in seiner letzten Zeit hervor, als er technisch in geleckte Glätte und gesuchte Zierlichkeit verfallen war und deshalb für ausserartistische Beigaben sorgen musste. Seine Popularität würde geringer, doch seine künstlerische Bedeutung die gleiche sein, wären diese letzten Bilder überhaupt nicht vorhanden.



*Landseer: Porträt eines Hundes.*

Allein die mittlere Periode Landseers von 1840 bis 1850 umfasst Meisterwerke, die ihn den besten Thiermalern aller Zeiten und Völker zur Seite setzen. Das bekannte Porträt einer neufundländischen Dogge von 1838, das des Lieblingswindhundes des Prinzgemahls Albert von 1841, die Otterjagd von 1844 mit der keuchenden Meute, die kläffend unter hoher Felswand Halt macht, die todte Hirschkuh von 1848, der ein Rehkalb ahnungslos sich nähert, das verlorene Schaf von 1850, das ängstlich blökend durch weite einsame Schneelandschaft irrt, und viele andere Bilder geben in ihrer Lebendigkeit und einfachen Natürlichkeit kostbare Beispiele der frischen feinen Beobachtung, die ihm damals eigen war. Landseers Porträt zeigt einen strammen, gravitätischen Herrn mit wettergebräuntem Gesicht, kurzem, weissen Kinnbart und stumpfer Buldoggennase. Sechs Fuss hoch, mit dem derben und grossen Wuchs eines Germanen, der aus seinem Wald heraustritt, glich er mehr einem Landedelmann, als einem Londoner Maler. Er war selbst ein Jäger, der, die Flinte im Arm, tagelang im Freien umherstreifte, und er malte seine Thierbilder aus der Liebe und Freude des Naturmenschen heraus. Darin beruht ihre Stärke, ihre Glaubhaftigkeit und Lebenskraft. Es ist, als wäre er im Besitz einer Tarnkappe gewesen, um sich den Thieren unbemerkt zu nahen, ihre Seele und ihr intimes Leben zu belauschen.



*Landseer: Der Letzte an des Schäfers Grab.*

Durch die genannten Werke ist gleichzeitig Landseers Auffassung und Stoffkreis gekennzeichnet. Alte Meister, wie Snyders und Rubens hatten in ihren Eber- und Löwenjagden den Gegensatz zwischen Thier und Menschen dargestellt. Landseer schilderte nicht die wilde, sondern die gezähmte Natur. Rubens, Snyders und Delacroix zeigten ihre Pferde, Hunde, Löwen und Tiger in der Kühnheit der Bewegung, im Feuer der Leidenschaft. Landseer führte seine Thiere gewöhnlich in ruhigen Situationen vor, harmlos und furchtlos, in ihrem Alltagsleben.

Das Pferd, mit dem sich Leonardo, Rubens, Velazquez, Wouwerman und die älteren Engländer so gern beschäftigten, malte er selten, oder wenn er es malte, mit weniger eindringendem Verständniss. Der Löwe, den die Künstler von Rubens bis Decamps in wilder Leidenschaft und ruhiger Würde dargestellt, bildete auch für ihn lange den Gegenstand eingehender Studien, die ihren Abschluss in den vier colossalen Löwen der Nelsonsäule auf Trafalgar Square erreichten. Der Engländer bezeichnet hier einen grossen Fortschritt über Thorwaldsen hinaus, der das Modell für das Monument in Luzern entwarf, ohne vorher einen Löwen gesehen zu haben. Landseers Thiere, sowohl die gemalten, wie die in Bronze gegossenen, sind echte Löwen, grausam und katzenartig, aber doch an Wildheit und kühner Leidenschaft weder mit denen Delacroix' noch denen seines älteren Landsmannes Ward zu vergleichen. Dagegen wurden Hirsche und Rehe überhaupt erst von Landseer in die Malerei eingeführt. Die von Robert Hills, der vorher als bester Hirschmaler galt, sind ängstliche argwöhnische Geschöpfe, die immer Gefahr fürchten, die Landseers sind wahre Könige der Wälder, auf die zu schiessen als Attentat bestraft werden müsste. Sein Hauptstudienrevier



*Landseer: Hühnerhund.*

war das schottische Hochland. Hier malte er jene stolzen Thiere, die bald an Berghängen kämpfen, bald einen See durchschwimmen oder aufspähend in ruhiger Schönheit dastehen. Mit welch kühnem Muth erheben sie das Haupt, um Bergluft zu athmen, während ihr Geweih auf Kampfeslust und Siegesfreude deutet. Oder wie sanft und furchtsam zugleich erscheint in seinen Bildern das edle, schutzlose Reh.

Im Schneetreiben verirrte Schafe malte er ausserdem gern. Doch seine eigentliche Spezialität war der Hund. Landseer hat den Hund entdeckt. Der von Snyders war ein knurrender, hinterlistiger Köter, der von Bewick ein Räuber und Dieb. Landseer hat ihn zum Begleiter des Menschen, zu einem Glied der menschlichen Gesellschaft, zum gemüthvollen Freunde und treuen Genossen gemacht, der als letzter auf des Schäfers Grab trauert; er hat zum ersten Mal in dieses edle Gesicht, in diese gedankenvollen Augen geschaut und damit der Kunst ein neues Feld eröffnet, auf dem später Briton Rivière weiterging.



*Landseer: Jack als Schildwache.*

Ein noch weiteres Feld wurde durch die englische Kunst den Nationen des Continents erschlossen. Sie brachte in einer Epoche archäologischer Ausgrabungen und romantischen Rückwärtsschauens den französischen und deutschen Malern zum Bewusstsein, dass auch der Mensch des 19. Jahrhunderts, das zeitgenössische Alltagsleben ein vollgültiger Gegenstand der Kunst sein könnte. Im Empfangszimmer von Louis Knaus in Berlin hängen Stiche nach Wilkie's besten Bildern an den Wänden. Darin spricht sich ein Stück Kunstgeschichte aus. Den Malern, die das deutsche Volk in dem Geiste schilderten, in dem es Immermann, Auerbach, Gustav Freytag und Fritz Reuter beschrieben, gingen um ein Menschenalter die voraus, die das englische Volk mit den Augen Walter Scott's, Fieldings, Goldsmiths und Dickens' betrachteten. Während auf dem Continent das 19. Jahrhundert fast die Hälfte seines Laufes vollendete, ohne dass die Kunst etwas hinterliess, was künftigen Generationen gestatten wird, die Menschen des 19. Jahrhunderts darin zu sehen, schritten die Engländer ruhig auf dem Wege weiter, den im 18. Jahrhundert Hogarth betrat. Der Sittenroman



*Wilkie: Das Blindekuhspiel.*

hatte seit den Tagen Fieldings und Goldsmiths immer mehr an Ausdehnung gewonnen. Burns, der Sänger hinterm Pfluge, und Wordsworth, der Schilderer der Landbewohner, hatten jene Bauernpoesie und Dorfgeschichte in Schwung gebracht, die seitdem ihre Runde durch Europa machte. England begann damals das reichste Land der Welt zu werden; grosse Vermögen wurden gemacht. Die Maler hatten für die Bedürfnisse einer neuen reichen Bourgeoisie zu sorgen. Daraus erklären sich die Eigenthümlichkeiten der englischen Genremalerei im guten und im schlimmen Sinn.

*David Wilkie,* der englische Knaus, ist im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts der bedeutendste Genremaler der Welt gewesen. 1785 in Cults, einem kleinen schottischen Dorf geboren, wo sein Vater Geistlicher war, verlebte er eine glückliche Kindheit und verdankt diesen Jugendeindrücken vielleicht die beständige Heiterkeit, die freundlich gutmüthig aus seinen Bildern lächelt und in schroffem Gegensatz steht zu Hogarths bitterer Schärfe. Mit vierzehn Jahren trat er in die Kunstgewerbeschule in Edinburgh ein, wo er vier Jahre lang unter dem Historienmaler John Graham arbeitete. Nach Cults zurückgekehrt, malte er seine Landsleute. Ein Jahrmarkt.



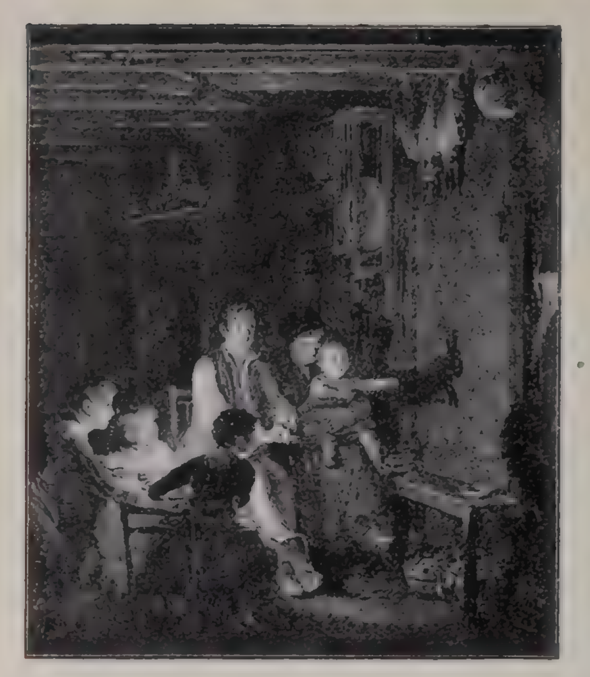
*Wilkie: Die Pfändung.*

den er auf einem der benachbarten Dörfer sah, regte ihn zu seinem ersten Bild aus dem Landleben an: »Der Markt von Pitlessie«. Er verkaufte es für 25 Pfund und entschloss sich 1805, mit dieser Summe sein Glück in London zu versuchen. Gleich im nächsten Jahr erregten in der Ausstellung seine Dorfpolitiker Aufsehen. Seitdem war er ein populärer Meister. Jedes seiner zahlreichen Bilder: Der blinde Geiger, Die Kartenspieler, Der Zinstag, Der abgeschnittene Finger, Das Dorffest erregte einen Sturm des Beifalls. Nach kurzem Aufenthalt in Paris, wo ihm der Louvre eine noch intimere Bekanntschaft mit den Holländern vermittelte, entstanden seine Hauptwerke: Das Blindekuhspiel, Die Pfändung, Die Testamentseröffnung, Der Hase auf der Mauer, Die Hochzeit bei armen Leuten, Der Whisky, Die Invaliden von Chelsea u. dgl. Auch als er später ordentliches Mitglied der Akademie geworden war, hielt er an dem schlichten Stoffkreis fest, trotz der Vorwürfe seiner Collegen, dass die Kunst durch die Behandlung so wenig würdiger Gegenstände in's Ordinäre gezogen werde. Erst am Schlusse seines Lebens wurde er sich untreu. Seine Verehrung für Teniers und Ostade reichte nicht aus, dem grossen Eindruck das Gegengewicht zu halten, den auf einer



*Wilkie: Die Testamentseröffnung.*

1825 unternommenen Reise nach Italien, Spanien, Holland und Deutschland die Kunstschätze des Continents, besonders Murillo und Velazquez auf ihn machten. »Ich habe lange im Finstern gelebt, aber von jetzt an kann ich mit dem grossen Correggio sagen: »Anch' io sono pittore«. Er schwört Alles ab, was er vorher geschaffen und was ihn berühmt gemacht: einer der vielen grossen Künstler jener Jahre, die keine Individualität hatten oder keine zu haben wagten. Er würde ein Burns der Malerei sein, wäre er der Alte geblieben. So liefert er einen weiteren Beleg, dass Museen und Musen widerstreitende Begriffe sind und dass der moderne Maler stets Gefahr läuft, hilflos von einem Einfluss in den andern zu zu fallen, will er den Kunsthistoriker mit dem Künstler vereinen. Von den Bildern, die er 1829 nach seiner Rückkehr ausstellte, behandelten zwei italienische, drei spanische Stoffe. Die Kritiker rühmten, er hätte seinem Kranz einen neuen Lorbeerzweig beigefügt. Geschichtlich würde er auf höherem Piedestal stehen, hätte er nie in seinem Leben mehr als ein Dutzend gute Teniers, Ostade, Metsu, Jan Steen und Brouwer gesehen. Er copirte jetzt in geistloser Wiederholung seine Reiseskizzen, schilderte nur Pifferari, Schleichhändler und



*Wilkie: Der Hase an der Mauer.*

Mönche, die, jeder Originalität baar, auch von einem Düsseldorfer gemalt sein könnten. Selbst die »Predigt des John Knox 1559«, wohl das beste Bild seiner letzten Zeit, macht keine Ausnahme. »Er schien mir«, schreibt Delacroix, der ihn bei seiner Rückkehr von Spanien in Paris sah, »vollständig ausser Rand und Band gebracht durch die Bilder, die er gesehen hatte. Wie kann ein Mann in seinem Alter noch dermassen durch Werke beeinflusst werden, die so grundsätzlich von den seinen verschieden sind. Uebrigens starb er bald darauf in einer, wie man mir gesagt hat, sehr getrübten Geistesverfassung«. Der Tod ereilte ihn 1841 auf Bord des Dampfschiffes »Oriental«, als er eben von einer Reise aus der Türkei heimkehrte. Halb 9 Uhr Abends machte man Halt, und als das Licht der Leuchtthürme mit dem der Sterne sich mischte, schlug die See zusammen über David Wilkies Leiche.

Für die Kunstgeschichte kommen bei seiner Beurtheilung nur die Werke in Betracht, die er vor jener Reise von 1825 schuf. Da zeichnete er mit Liebe die intimen Scenen am häuslichen Herd, die kleinen Dramen und komischen oder rührenden Episoden, die sich im Dorfe ereignen, die Feste, den Tanz, die Spiele der Bauern, ihre Zusammenkunft in der Kneipe. In dieser Zeit, da er als junger Maler, unbekannt mit den Bestrebungen der continentalen Malerei, nur sich selber gab, war er ein eigenartiger Künstler. Auf dem Dorf wurde er gross, hier entschied sich sein Beruf: er malte Bauern. Selbst als er das erstemal die alten Meister in der Londoner Galerie gesehen, wirkten sie zunächst nur technisch auf ihn ein. Und Wilkie hat sich an ihrer Hand allmählich zu einem schätzenswerthen Techniker entwickelt. Sein erstes Bild, »Der Markt von Pitlessie«, erinnerte in seiner harten Farbengebung an einen

Holländer vom Schlage des Jan Molenaer, doch seitdem war seine Laufbahn ein fortwährender Fortschritt. In den Dorfpolitikern ist zum ersten Mal der Einfluss von Teniers bemerkbar, der dann bis 1816 vorherrschte. In diesem Jahre, als er die hübsche Skizze zum Blindekuhspiel malte, trat an die Stelle des kühlen Silbertons ein warmer Goldton: statt Teniers war Ostade sein Vorbild geworden. Die Werke dieser Ostade-Manier sind reich in der Farbe, tief und klar im Ton. Zum Schluss kam Rembrandt als Leitstern für ihn an die Reihe und »Der Polizeidiener« — eine Verhaftungsscene von 1822 in der Londoner Nationalgalerie — zeigt deutlich, mit welch durchschlagendem Erfolg er sich im duftigen Rembrandt'schen Helldunkel versuchte. Erst in der letzten Zeit hat er auch diese technischen Qualitäten wieder alle verloren. Sein Knox von 1832 ist hart und kalt, ganz unzusammenhängend in der Farbe.

Kunst war für ihn, so lange er nicht der Historienmalerei nachlief, gleichbedeutend mit Schilderung des häuslichen Lebens. »Die Malerei«, sagte er, »hat keinen andern Zweck, als die Natur zu reproduciren und die Wahrheit zu suchen«. Freilich will auch das bei Wilkie mit grosser Einschränkung verstanden sein. Wilkie malte ebensowenig wie Hogarth Naturausschnitte, sondern er erfand Scenen. Er war nicht einmal mit viel Erfindungskraft begabt, aber er besass einen unschuldigen Humor, der freilich zuweilen an's allzu Kindliche streift. Das Blindekuhspiel, die Dorfpolitiker, das Dorffest, jene durch den Kupferstich so populär gewordenen Bilder enthalten alle Züge seiner neckischen Beobachtung. Er wollte nicht wie Hogarth Moralist sein, aber er malte ebensowenig den Bauer, wie er ist. Nur die Lächerlichkeiten und kleinen Unfälle des Lebens wurden verzeichnet. Eine jener glücklichen Naturen, die weder träumen, noch trauern, noch sich aufregen, sondern alles von der komischen Seite nehmen, freute er sich selbst über seine Scherze, sah das Leben als reine Komödie an, die ernsten Seiten entgingen ihm vollständig. Für seine Bauern gibt es keine sociale Frage, keine Noth, keine Arbeit, sie tändeln nur und amüsiren sich nur — sich und die Besucher der Ausstellung, vor denen sie im Bilde Theater spielen. War Hogarth beissend, zersetzend, sarkastisch, geisselnd, so gehört Wilkie zu den auf die Dauer nicht sehr anregenden Leuten, die immer witzig sein wollen und selbstzufrieden über ihre eigenen Scherze lachen.

Das ist überhaupt der Grundton dieses englischen Genre. Alles, was es in den nächsten Jahren leistete, liegt mehr oder weniger in

den Werken des schottischen Kleinmeisters beschlossen und deckt sich andererseits mit den Erzeugnissen der englischen Literatur, die ebenfalls immer an guten Erzählern, Anekdotenschreibern und Humoristen reich war. Wie in ihrer Literatur neigen die Engländer auch in der Malerei zum Detail, das dramatisch, anekdotisch und humoristisch zugespitzt als kleine Novelle unterhalten soll. Oder besser: Als Neulinge in die Malerei eintretend, fingen sie tastend wieder auf jener Elementarstufe an, auf der die Kunst in früheren Jahrhunderten, so lange sie noch eine »Fibel für das Volk« war, gestanden hatte – eine typische Entwicklung, die sich stets wiederholt. Alle Malerei beginnt mit der Erzählung. Zuerst fesselt der Stoff den Künstler und er durch diesen das Publikum. Die Vereinfachung der Motive, die Fähigkeit, einen Vorgang mit einem Blick zu erfassen und sich an dessen intimer malerischer Durchbildung zu freuen, stellt sich erst später ein. Selbst bei den Holländern, dem so eminent malerisch angelegten Volk, war das Sittenbild zuerst episch. Kirchweihfeste mit zahllosen Figuren, Eisvergnügungen und ähnliche Dinge, die sich breit und ausführlich erzählen liessen, bildeten den Ursprung des Genrebildes, das sich später begnügen lernte, eine von den unzähligen Gruppen rein künstlerisch zu vertiefen. Diese Lehrzeit für Künstler und Publikum, die sich als die Zeit des interessanten Stoffes bezeichnen lässt, machte jetzt England durch, und musste sie durchmachen, da die kulturgeschichtliche Grundlage die gleiche war. Wie die ersten Genrebilder der flandrischen Schule das Auftreten einer Bourgeoisie verkündeten, so hatte in England zu Beginn des Jahrhunderts eine neue bürgerliche, plebejische Welt den Platz der früheren Amateure eingenommen und prägte den Sitten ihre Formen, den Bildern ihren Geist auf. Wohlstand, Musse, Bildung, Lectüre, Reisen, Alles, was das Privilegium Einzelner gewesen, ward Gemeingut der grossen Menge. Man schätzte die Kunst, aber verlangte von ihr substantielle Nahrung. Dass zwei Farben in Verbindung mit der geraden und krummen Linie genügen, unermessliche Harmonien zu bilden, war noch eine verschlossene Welt. Ihr dürft Maler sein, sagte man den Künstlern, doch nur unter der Bedingung, dass ihr unterhaltet und belehrt; wenn ihr keine Geschichten zu berichten habt, werden wir gähnen. Diesen Forderungen entsprechend sind die Maler Liebhaber moralischer Dissertationen, Rathgeber des Publikums, eine Art Laienprediger. Man erzählt und lässt sich erzählen. Wilkie verhält sich zu Morland, dem letzten der alten Zeit, wie unter den Niederländern

Teniers zu Brouwer. Er malt als Bürger für Bürger, d. h. für solide, in ihrem Beruf aufgehende Leute, deren Phantasie sich nicht über das Alltägliche erhebt. Niemand vor ihm hatte einen so volksthümlichen Ton, Niemand erklärte ausführlicher und besser. Es scheint, als mache er mit dem Betrachter eine Wette: Du magst noch so dumm sein, du wirst begreifen. Ich werde dieselbe Idee unter soviel verschiedenen Formen wiederholen, durch so bekannte Beispiele verdeutlichen, durch die Unterschrift so klar ankündigen, in den Charakteren so anschaulich unterstreichen, auch die Eintheilung der Composition so klar markiren, dass du nicht umhin kannst zu verstehen. Zu diesem Zwecke verliert er sich in die minutiöse und leidenschaftliche Beobachtung der geringfügigsten Dinge. Der Schauplatz sei das Wohnzimmer, die Küche, der alte Schulhof — Wilkie zählt zur Charakteristik dieser Räumlichkeiten geduldig ein Detail nach dem andern auf; er malt genau die grünlichen zerbrochenen Kacheln des Ofens, die Risse in den getünchten Mauern, er liest sorgsam die in das Thor eingekritzelten Schülernamen, und studirt voll Hingebung die Form der Buchstaben, die der Lehrer mit Kreide an die Tafel geschrieben. Nichts Angenehmeres für ihn, als die Auslage einer Trödlerbude, ein Wirthshausschild, ein öffentlicher Ausrufer. Wenn er Hochzeiten malt, verweilt er unendlich lange bei der anmuthigen Verwirrung der Bräute, bei den Thränen der Mütter, dem Weinen der Gäste, den erheiternden und rührenden Scenen des Mahles, er entwirft eine Menge Familienbilder, die alle ergreifend und fast ebenso anmuthig zu lesen sind wie die entsprechenden Stellen bei Dickens. Dabei gewann das Publikum, und die Kunst hatte darunter zu leiden. Wilkies Erzählermanie gibt seinen Bildern nicht nur ihren vulgären, auch ihren unrichtigen Anstrich.

Denn man lässt sich, soll das Ziel der Malerei in der Erzählung liegen, naturgemäss erfreuliche Dinge lieber als unerfreuliche erzählen, woraus dann der einseitige Charakter dieser Genremalerei folgt. Alles, was nichts Auffälliges und Besonderes bietet, die Poesie der Gewohnheit, bleibt unerörtert. Wilkie malt den Bauer, doch nur bei besonderen Anlässen, bei Festen und feierlichen Angelegenheiten, und schildert ihn als ein Wesen anderer Art als den Städter, indem er die Wirkung meist durch humoristische Zugaben erstrebt und auf novellistisch angelegte Situationen ausgeht. Kindtaufe, Tanzvergnügen, Begräbniss, Hochzeit, Festmahl, Braut-

schau sind seine Lieblingsstoffe, zu denen sich die manigfaltigen Contrastmotive der Bauernwelt in Berührung mit der Stadtmenschheit gesellen — der Vetter vom Lande, der in die Stadt kommt, der Bauer beim Advocaten u. dgl. Eine stete Schalkhaftigkeit belebt seine Bilder und macht die meisten dieser guten Leute zu komischen Figuren. Er amüsirt sich auf ihre Kosten, zeigt ihre kleinen Lügen, ihre Sparsamkeit, ihre Thorheit, ihre Anmassungen und die für den Städter komischen Lächerlichkeiten, mit denen ihre beschränkte Lebenssphäre sie ausstattet. Er ist spöttisch, witzelnd und possenhaft. Das in harter, schwerer Arbeit hinfliessende bäuerliche Alltagsleben wird bei Seite gelassen, da es für Humor und Novellen keine Unterlage bietet.

Durch diese Beschränkung des Stoffgebietes aber entzog sich die Malerei den besten Theil ihrer Kraft. Für den, der malerisch sehen gelernt hat, ist die Natur ein Museum prächtiger Bilder — weit und gross wie die Welt. Doch wer in der Erzählung das Heil sucht, hat bald seinen Stoffkreis erschöpft. Es gibt im Leben eines jeden Menschen nur drei oder vier Begebenheiten, deren Erzählung der Mühe lohnt; Wilkie erzählte mehr und der Erfolg ist Langeweile. Wir halten diese Anekdoten für wahr, aber abgedroschen. Man findet ähnliche Dinge in den vergoldeten Büchern mit buntem Einband, die auf dem Weihnachtstisch der Kinder liegen. Man ist nicht erfreut zu erfahren, dass Convenienzheirathen ihre Inconvenienzen haben, dass man in Abwesenheit seines Freundes ihm gern Böses nachredet, dass ein Sohn durch seine Ausschweifungen die Mutter betrübt oder dass der Egoismus ein hässlicher Fehler ist. Das Alles ist wahr, aber zu wahr. Wir sind übel gelaunt über dieses Eindringen der Pädagogik. Die Hälfte seiner Bilder ist kindisch, fast albern. Er malt fade Ereignisse, Lappalie auf Lappalie, hat aus der ganzen Malerei ein Spielzeug für artige Kinder gemacht.

Artige Kinder spielen darin auch die hauptsächlichste Rolle. England ist das Land des Familienlebens. Wenn um 5 Uhr der Beamte oder Kaufmann sein Bureau verlässt, eilt er so schnell als möglich zum kleinen Landhaus zurück, wo seine Kinder den Tag über auf dem Rasenplatz spielten. Der traute Familienkreis, in dem er den Abend verbringt, ist sein Heiligthum; das herzliche Familienleben die Poesie seines Daseins. Dickens hat von diesem Kinderleben in 10 Bänden erzählt und zuletzt die Geschichte des David Copperfield geschrieben. Als Maler setzte *William Collins,*



*Collins: Der Abschied des Fischers.*

ein Schüler George Morlands, durch Kinderdarstellungen die Welt in Entzücken. Von den 121, die er im Laufe von 40 Jahren in der Akademie ausstellte, waren die hauptsächlichsten: Der kleine Flötenbläser, der Verkauf des Lieblingslammes, die Kinder, die ein Vogelnest ausnehmen, die Abfahrt des Fischers, die Hopfenernte, die Rückkehr der Schwalben. Die weiteste Verbreitung fanden »Glücklich wie ein König« — der kleine Junge, den seine älteren Geschwister auf einen Gartenzaun gesetzt, von dem er nun stolz lachend herunterblickt — und »ländliche Höflichkeit« — die Kinder, die sich militärisch an einem Zaun aufgestellt haben, um einen herankommenden Reiter zu begrüssen. Doch schon aus den Titeln erhellt, dass auch auf diesem Gebiete die englische Genremalerei nicht über das Episodenhafte hinauskam. Collins war ideenreicher als Meyer von Bremen. Das Kind bekommt Ohrringe, es sitzt auf den Knieen der Mutter, spielt mit ihr im Garten, sieht ihr beim Nähen zu, liest ihr aus der Fibel vor, lernt seine Lectionen, fürchtet sich vor den Hühnern und Gänsen, die auf dem Hofe in furchterregender Weise einherstolziren. Er schildert ausgezeichnet die Kinder am Familientisch, die gemüthlichen Plaudereien der Kleinen, den Vater, der des Abends beim



*Newton: Yorick und die Handschuhmacherin.*

Lichte der Lampe neben seinem eingeschlafenen Kinde wacht, das Herz voller Freude und Muth, weil er das Bewusstsein hat, für die Seinigen zu arbeiten. Auch als Mensch ein grosser Kinderfreund, hat er das Leben der kleinen Leute mit Wohlgefallen in allen Variationen gemalt, doch ebenfalls nicht so, dass man ihm glaubte. Chardin malte die Poesie des Kinderlebens. Seine Kleinen wissen nichts von der Nähe des Malers. Sie sind harmlos, mit sich selbst beschäftigt, in ihrer Haustoilette. Die von Collins geben sich, als sagten sie ein Sprüchlein in der Schulprüfung her. Sie fühlen das Auge vieler Ausstellungsbesucher auf sich ruhen und bemühen sich deshalb möglichst artig zu sein. Die Unbefangenheit ist ihnen genommen. Man hat Lust, ihnen zu sagen: Ihr guten Kinderchen, bleibt immer hübsch artig, aber man dankt es dem Maler nicht, dass er den Kindern das Kindliche nahm und jene Gemüthsverzärtelung in Schwung brachte, die seitdem so lange in Kinderdarstellungen ihr Wesen trieb.

*Gilbert Steward Newton,* ein geborener Amerikaner, der von 1820 bis 1835 in London lebte, wendete sich zur Illustration der englischen Dichter und hat gleich Wilkie dadurch eine gewisse geschichtliche Bedeutung, dass er mit grossem Eifer das Studium der Holländer des 17. und der Franzosen des 18. Jahrhunderts betrieb, zu einer Zeit, als diese Meister auf dem Continent gänzlich aus der Mode und nur als Vertreter des tiefsten Verfalls der Kunst bespöttelt waren. Namentlich Dow und Terborg waren seine Ideale, und die Farbe

seiner Bilder ist zwar im Vergleich zu der seiner Vorbilder schwer und spiessbürgerlich, aber künstlerisch und geschult, wenn man an die gleichzeitigen Erzeugnisse des Continents denkt. Seine Werke (Cordelia pflegt den König Lear, der Vikar von Wakefield mit seiner Familie, der Prinz von Spanien besucht Catalina nach Gil Blas, Yorick und die Handschuhmacherin nach Sterne u. dgl.) hätten wie die gleichzeitigen Erzeugnisse der Düsseldorfer ohne das vorgefundene Interesse der Dichterstelle gewiss sehr an Actualität verloren, unterscheiden sich aber von den Düsseldorfer Dichter-Illustrationen vortheilhaft durch das Fehlen jedes Idealismus. Während die Maler des Continents bei ähnlichen Bildern fast stets in verallgemeinernde, rundliche Schönheit fielen, liess Newton sich die Scene genau von Schauspielern vormimen und malte diese Schauspieler realistisch ab. Theaterrealismus war das Ergebniss, doch die Art, wie die theatralischen Affecte und handgreiflichen Schauspielergesten studirt sind, ist so überzeugend naturwahr, dass seine Bilder wie Urkunden über die Londoner Schauspielkunst um 1830 wirken.



*Leslie: Onkel Tobias und die Wittwe Wadmann.*

*Charles Robert Leslie,* als Schriftsteller durch sein hübsches Buch über Constable und ein sehr conservativ gehaltenes »Handbook for young painters« bekannt, hatte ein ähnliches Repertoir und wusste Shakespeare, Cervantes, Fielding, Sterne, Goldsmith und Molière



*Mulready: Die Auswahl der Hochzeitsrobe.*

mehr oder weniger geistreich in Oel zu übersetzen. Die Nationalgalerie besitzt von ihm einen »Sancho Pansa und die Herzogin«, ein sehr prosaisches, farbloses Bild. Besser sind einige im South-Kensington-Museum, »Katharina und Petruchio, die lustigen Weiber von Windsor und Sir Roger Coverley«. Sein schönstes und bekanntestes ist »Onkel Tobias und die Wittwe Wadman«, das sehr niedlich die hübsche Scene aus Tristram Shandy illustrirt: »Ich versichere Sie, gnädige Frau, sagte mein Onkel Tobias, dass ich nichts in Ihrem Auge sehe.« »Ist es nicht im Weissen?« fragte Frau Wadman. Mein Onkel schaute mit aller Kraft in ihre Pupille«. Wie in Newtons Arbeiten ist in denen Leslies eine so kräftige Dosis von Realismus, dass seine Bilder ihren Werth als kulturgeschichtliche Documente — nicht für die Zeit um 1630, aber für die um 1830 — stets behalten werden. Coloristisch — wenigstens in seinen späteren Werken — ein feiner Nachahmer des holländischen Clairobscur, nimmt er kunstgeschichtlich eine ähnliche Stelle ein, wie in Deutschland Diez und blieb gleich diesem auch später noch in Achtung, als längst die junge Praeraphaelitenschule ihren erbitterten Kampf gegen die »braune Sauce« begonnen hatte, den nämlichen Krieg, den bei uns ein Menschenalter später Liebermann und die Seinen gegen die Diezschule führten.

*Mulready*, von dem das South-Kensington-Museum 32 Bilder bewahrt, ist technisch fast noch feiner als Leslie und hat namentlich von Metsu viel gelernt. Mit Vorliebe entnahm er Goldsmith



*Webster: Schulstube.*

seine Stoffe. Die Auswahl der Hochzeitsrobe und die Discussion über die Principien des Doctor Whiston würden als hübsche Illustrationen in eine Prachtausgabe des Vicar of Wakefield passen. Sonst hat auch er gerne Kinder, faul oder brav, vespernd oder am Wasser spielend verewigt.

*Thomas Webster,* der vierte dieser freundlich kindlichen Meister, lehrt noch erfreulichere Dinge. Man hört von ihm, dass eine noch nicht fernliegende Periode der englischen Geschichte nur Knechte kannte, die ganz zufrieden mit ihrem Loos waren. Keiner hadert mit seinem Gutsherrn, sitzt im Wirthshaus und lässt seine Familie hungern. Ihr höchstes Glück ist, schön zu Hause zu bleiben und beim Schein des Wachslichtes mit ihren Kindern zu spielen. Websters Bauern, Kinder und Schulmeister sind Bürger eines idealen Planeten, aber das Ländchen ist eine hübsche Welt. Seine Bilder sind so harmlos in der Gesinnung, reinlich und präcis in der Zeichnung, leuchtend und klar in der Farbe, dass man sie noch heute mit Vergnügen betrachtet. Manche, wie »die Schulstube«, könnten von Claus Meyer gemalt sein.

Der letzte der Gruppe, *Frith,* hat die Nachwelt am ausgiebigsten über die Manieren und Kostüme seiner Zeitgenossen unterrichtet und würde noch authentischer sein, wäre ihm das Leben nicht ebenfalls so

liebenswürdig rosaroth erschienen. Seine Bilder schildern Scenen des 19. Jahrhunderts, die aber wie Geschehnisse der guten alten Zeit wirken. Damals waren die Leute ohne Zweifel gut, unschuldig und glücklich. Sie kannten keine Einkommensteuer, keine Sorgen und Laster, kamen alle in den Himmel und fühlten sich sehr wohl. Das thun sie auch auf Friths Bildern, nur nicht mit der Natürlichkeit wie bei Ostade und Beham. Bald führt er an den Strand eines englischen Modebades im Juli oder August während der Season. Der Humor, der hier herrscht, ist ausserordentlich. Die Kinder plätschern in der See, junge Frauen lassen sich den Hof machen, Neger spielen Drehorgel und Weiber singen Balladen dazu, die Menschen bemühen sich alle möglichst schön zu sein, und ein paar Bettler, die zum Contrast da sind, haben sich ebenfalls längst mit ihrem Schicksal versöhnt. Auf seinen Rennbildern ist alles zusammengestellt, was bei solchen Gelegenheiten das Londoner Leben kennzeichnet: alle Typen vom Baronet bis zum Lumpensammler, alle Schönheiten von der Lady bis zur Strassendirne. Ein Bauer muss sein Geld verlieren oder ein hungernder Akrobat seine Taschen umkehren, um sich zu überzeugen, dass er wirklich nichts hat. Seine »Spielbank in Homburg« ist fast noch reicher an solch trockenen Beobachtungen und geistreichen humoristischen Beigaben.

England ist das Vaterland der »Genremalerei«.

Wie sich einestheils in einer Periode allgemeiner Weltentfremdung ein Stückchen von der naiven Lebensfreudigkeit der Holländer zu diesen Malern herübergerettet hatte, so unterscheiden sie sich von ihren grossen Vorfahren Jan Steen, Terborg und Metsu principiell wieder dadurch, dass sie eigentlich nicht Maler, sondern Erzähler sind. Sie ergingen sich nicht in grossen Prunkdecorationen wie ihre Genossen auf dem Continent, sondern schlugen gleich den Holländern im Bürgerhause ihr Zelt auf. Aber während bei jenen die Malerei Alpha und Omega war, ist den Engländern die wahre, die pittoreske Malerei Terra incognita geblieben; den rein künstlerischen Genuss, Formen, Farben und Töne harmonisch zu ordnen, haben sie nie gekannt. Ihr Vater war noch immer Hogarth, nur dass an die Stelle jener erschreckenden, erbarmungslosen, niederschlagenden Satire hier ein schelmisches Lächeln trat. Gleich Hogarth zwischen realistischen und moralisirenden Tendenzen schwankend, haben sie dieselben Vorzüge und Mängel wie dieer. Ihnen allen ist eigen, was auch die englische Familienliteratur, was Richardson, Sterne,



*Frith: Am Strande.*

Dickens, Eliot, Thackeray anziehend macht: die liebevolle Kleinmalerei, das behagliche Antheilnehmen an der Welt, die Versenkung in die Ausgestaltung der Fabel, der novellistische Reichthum. Eine seelische Reinheit, etwas Unschuldiges, Harmloses, Kindliches, gemüthvoll Humoristisches geht durch ihre Bilder, dasselbe Element, das in »Sir Roger de Coverley« im Tristram Shandy, im Tom Jones, im trefflichen Vicar von Wakefield oder in Peregrine Pickle erfreut. Nicht Farbe und Licht, sondern das heiter Novellistische, das Anekdotische, die Komödie war die Basis ihres Schaffens, und nicht an's Auge, nur an's Herz wendeten sich ihre Werke. Das Ziel, das der Maler sich gesteckt hatte, war erreicht, wenn es ihm gelungen war, seinen Gedanken deutlich niederzuschreiben. Das Bild sollte in erster Linie die Darstellung eines hübschen Gedankens und brauchte erst in zweiter Reihe ein gutes Stück Malerei zu sein. Und diese Gedanken waren obendrein oft derart, dass Voltaire, damals noch in England lebend, seine Worte: »Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man«, vielleicht nicht an die Oper, sondern an das englische Genre gerichtet hätte. Die Menschen, die darin ihr Wesen treiben, haben den gleichen Fehler wie die Thiere Landseers: zu viel — oder manchmal zu wenig — Geist. Mehr die Wirkung eines satirischen Buchs, als einer Gemäldegalerie, macht der Saal des South-Kensington-Museums, in dem die Genrebilder dieser Jahre hängen. Die Natur ist durch das Medium eines conventionellen Gefühls gesehen. Die Maler malten noch das Merry England der guten alten Zeit zu einer Zeit, als England weder mehr heiter noch gut war. Wilkie machte seine Bauern weit lustiger und zufriedener, als sie es in Wirklichkeit waren. Mulready war sehr nachsichtig mit den Fehlern seiner Schuljungen und entdeckte in ihren grössten Unarten Stoff zu freundlichem Lächeln. Die Menschen waren — auf den Bildern wenigstens — in diesem goldenen Zeitalter nur lustig. Alle thun gerade das, was wohlerzogenen Leuten gut ansteht, doch keiner thut es unbefangen und ehrlich. Ihre Uneigennützigkeit und Geldverachtung ist nicht aufrichtiger wie in der komischen Oper. Die alltäglichsten Ereignisse gehen mit der Feierlichkeit von Haupt- und Staatsactionen von Statten. Kinder springen, alte Leute tanzen und Mädchen werden geküsst, mit Mass und Anstand — wie solche Dinge im Atelier auf Anordnung des Malers geschehen. Das Repertoir an Gestalten ist ein sehr ausgedehntes, aber in Wahrheit sind es nur wechselnde Marionetten. Man steht

immer Schauspielern gegenüber, deren Worte niedergeschrieben, deren Gesten angegeben sind. Die Kinder sind stets artig und die Leute aus dem Volke wie Kinder. Die Charaktere haben ein affectirtes, angenommenes, nicht ein natürliches Wesen. Und diese gesuchte Kindlichkeit, dieser conventionelle Optimismus und triviale Humor trägt mehr noch wie die mittelmässige Technik die Schuld an dem schnellen Welkwerden der Bilder. Sie gleichen vertrockneten Blumen eines Herbariums, nicht Immortellen.



XIX.

## Das Militärbild.

WÄHREND die englische Malerei seit Hogarths und Wilkies Tagen das Bauern- und Bürgerleben umspannte, konnte sich auf dem Continent die Eroberung des Modernen nur langsam und stückweise vollziehen. Die Costümfrage spielte eine wichtige Rolle dabei. »Künstler lieben das alte Costüme, weil es ihnen, wie sie sagen, mehr Freyheit und Schwung erlaubet. Aber in historischen Vorstellungen ihrer Zeit, möchte ich sagen, sollte mehr auf richtige Darstellung als auf Freyheit und Schwung gesehen werden, sonst könnte man dem Geschichtschreiber ebenso leicht zugeben, dass er uns anstatt der Bataillone, Schwadronen, Grenadiere, Kürassiere u. s. f. mit Phalangen, Thürmen, Triariern, Argyraspiden unterhielte. Besonders sollten die Vorsteller heutiger grosser Begebenheiten der Wahrheit getreuer sein und z. B. auf Schlachtengemälden nicht mehr Reiter in ledernen Kollern, mit runden befiederten Hüten und ungeheuren Stiefeln, die nirgend sind, herumhauen und herumschiessen lassen. Die Alten zeichneten, stachen und malten so, weil man sich damal so trug. Sagt man: unsere Tracht sey nicht malerisch, warum wählten wir sie? Die Nachwelt wird doch einmal auch begierig seyn zu wissen, wie wir uns kleideten, und keine Lücke vom Ende des 18. Jahrhunderts bis auf sich haben wollen?« Diese Worte, die der bekannte Wiener Bibliothekar M. Denis 1797 in seinen »Lesefrüchten« schrieb, bezeugen, wie früh das Problem auftauchte, das seitdem ein Menschenalter lang in Fluss blieb. Modern konnte die Malerei des 19. Jahrhunderts erst werden, als es ihr gelang, die charakteristische Seite des modernen Costüms zu erkennen und nachzubilden. Dazu hat sie aber länger als ein halbes Jahrhundert gebraucht. Es war natürlich, dass den Leuten, die noch die eleganten Formen und zarten Farben des Rococo gesehen, die Tracht der ersten Hälfte des Jahrhunderts als die unglücklichste, am wenigsten beneidenswerthe der ganzen Costümgeschichte erschien. Welcher künstlerisch

Gebildete ist nicht überzeugt«, heisst es noch in Püttmann's Buch über die Düsseldorfer Schule 1835, »dass die heutige Kleidung geschmacklos, abscheulich und affenmässig ist? Kann sich überhaupt der echte Stil mit Reifröcken, Fräcken u. dgl. Wunderlichkeiten vertragen? Deshalb sucht in unserer Zeit die Kunst mit Recht die schönen Formen der Vergangenheit hervor, um die sich die Schneider so wenig kümmern. Wie lange sollen wir noch als unmalerische Wesen, als schwarze hässliche Fledermäuse in Frack und weiten Hosen umherlaufen? Nur der Bauernkittel muss als eine der wenigen malerischen Kleidungen anerkannt werden, die wir noch in Deutschland vor der Ungunst der Zeiten gerettet haben«. Dasselbe Klagelied singt Hotho in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei: das Costüm der heutigen Zeit sei durchweg prosaisch und langweilig. Es stosse den Maler ab und verletze jedes gebildete Auge. Die Kunst müsse nothwendig in der Vergangenheit Rettung suchen, wenn sie nicht bis dahin warten, Pinsel und Palette bis zu jenem glücklichen Zeitpunkt feiern lassen wolle, an dem die Trachten der Völker ihre malerische Wiedergeburt begehen. Nur eine Zone sei ausserhalb des Bereichs von Frack und Beinkleidern vorhanden, die der Kunst noch reichen Gestaltungsstoff biete: die Welt des Bauernkittels und der militärischen Uniform.

Wie es die Uniform war, an der die Plastiker das Zeitcostüm behandeln lernten, so war es daher das Militärbild, das sich im Kreise der Malerei zuerst hervorwagte. Hier liess sich obendrein schon in den Zeiten David's und Carstens' ein gewisser Zusammenhang mit den herrschenden classicistischen Anschauungen vermitteln, indem man den Soldaten zum Krieger und vom Krieger zum Heros emporschraubte. Gérard, Girodet — selbst Gros noch ein wenig — machten ausgiebigen Gebrauch von der Maske des griechischen oder römischen Kriegers, um dem Schlachtenbild in der Malerei grossen Stils Eingang zu schaffen. Die wirklichen Helden der napoleonischen Epoche hatten nicht diese plastische Erscheinung und epischen Attituden. Der Classicismus veränderte ihre Physiognomien und gab ihnen unlogisch das Aeussere alter Marmorstatuen. Die Schlachtenmalerei aus diesem Banne erlöst zu haben, ist das Verdienst Horace Vernets — sein einziges freilich.

*Horace Vernet* war neben seinem Schwiegersohn Paul Delaroche das echteste Produkt der Periode des Juste-milieu. Der König mit dem Regenschirm gründete das Museum von Versailles, jenes à toutes

les gloires de la France gewidmete ungeheuerliche Depôt bemalter Leinwand, das jedem, der sich hinein verirrte, in schrecklicher Erinnerung bleibt. In wenigen Jahren wurde eine Reihenfolge von Sälen, deren blosse Durchwanderung fast zwei Stunden beansprucht, mit Gemälden aller Formate gefüllt, die die Geschichte des Landes von Carl dem Grossen bis zum afrikanischen Feldzug Louis Philipps in allen irgendwie dem französischen Nationalstolz schmeichelnden Momenten zu Herzen führen. Zahllose Bilderfabrikanten bramarbasiren 2½ Meile lang von den Wänden herunter. Horace Vernet als Pictor celerrimus hatte das Oberkommando und wurde durch seine Chronik der Eroberung Algiers so berühmt, dass er dem troupier, dem épicier und allen Königen und Kaisern ganz Europas lange Zeit als der grösste Maler Frankreichs galt.

Als letzter Ausläufer der berühmten Künstlerdynastie hatte er den Pinsel in die Hand genommen in dem Moment, wo er die Kinderklapper wegwarf. Es war ihm in die Wiege viel Talent gelegt worden: Sicherheit des Auges, Leichtigkeit der Hand und ein beneidenswerthes Gedächtniss. Er sah richtig, wenn auch nicht tief, malte ohne Zaudern seine Bilder herunter und unterscheidet sich von vielen seiner Zeitgenossen sehr vortheilhaft dadurch, dass er selbständig ist, Niemandem etwas dankt, seine eigenen Qualitäten zeigt und sich nicht mit denen Anderer brüstet. Nur sind diese Qualitäten nicht derart, seinen Bildern künstlerisches Interesse zu geben. Der Funken von dem Genie Géricaults, der sich anfangs zu ihm herübergerettet zu haben schien, ist in seinen späteren Arbeiten gänzlich erloschen. Rasch populär geworden durch die Lithographie, die seinen Mazeppa durch die ganze Welt verbreitete, wurde er später ein schlechter vulgärer Maler, ohne Poesie, ohne Farbe und Licht, ein Reporter, der nur in banaler Prosa sprach und alle feinen Geister verwundete. »Ich hasse diesen Mann«, sagte Baudelaire schon 1846. Ohne jede Empfindung für das Tragische des Krieges, die Gros in so hohem Maasse besass, behandelte Vernet die Schlachten, wie Aufführungen im Circus. Seine Bilder haben Bewegung ohne Leidenschaft, Grösse ohne Grossheit. Er hätte, wenn nöthig, die ganzen Boulevards bemalt; sein Bild der Smala ist zwar nicht so lang, aber es hätte kein ernstes Hinderniss vorgelegen, es um eine halbe Meile zu verlängern. Dieses unglaubliche Stenographentalent verschaffte ihm seine Volksthümlichkeit. Er war decorirt mit allen Orden der Welt. Der Bourgeois fühlte sich bei ihm zu Hause, und der

Familienvater versprach seinem kleinen Buben, ein Pferd zu kaufen. Die Soldaten nannten ihn »mon Colonel« und hätten sich nicht gewundert, wäre er Marschall von Frankreich geworden. Der Kunstfreund geht an Vernets Bildern mit dem gleichen Gefühl vorbei, zu dem sich jener alte Oberst gegenüber der Musik bekannte. »Lieben Sie die Musik, Herr Oberst?« »Gnädige Frau, ich fürchte sie nicht!«



*Charlet: Vor der Cantine.*

Die trivial-realistische Mache wirkt ebenso unerquicklich wie der unwahre Heroismus seiner Soldaten. In der Art, wie er den troupier auffasste, steht Vernet etwa zwischen Classicisten und Modernen. Er malte nicht mehr antike Krieger, sondern französische Soldaten; er kannte sie wie der Unteroffizier seine Korporalschaft, und wurde durch diese Ehrfurcht vor dem Vorschriftsmässigen daran verhindert, sie in's Römische zu übersetzen. Aber wenn er vom Classicismus der äussern Erscheinung absah, so liess er doch das Heroische noch nicht fallen. Er fasste den Soldaten noch immer als kühnen Vertheidiger des Vaterlandes, als Krieger, der muthige Handlungen, wie in der Alexanderschlacht vollführte, und gab dadurch seinen Bildern ihren unangenehm bramarbasirenden Ton. Denn weder die neue Taktik noch die neuen Kanonen gestatten mehr jenes Vortreten des Einzelnen, wie es in Vernets Bildern zu sehen. Der Soldat des 19. Jahrhunderts ist kein Krieger mehr, sondern eine Nummer der Masse; was ihm befohlen wird, thut er und hat dazu nicht antiken Heldenmuth nöthig: er tödtet oder wird getödtet, ohne dass er den Feind oder sein Feind ihn sieht. Der Gang einer Schlacht bewegt sich Zug um Zug nach mathematischer Berechnung. Es ist also falsch, die Soldaten in heroischen Attituden darzustellen oder gar den Commandeuren Heldenthaten zu suggeriren. Ein



*Raffet:* »*1807*«.

General hat, um eine Schlacht zu leiten und seine Befehle zu geben, sich nicht viel anders zu verhalten, wie zu Haus vor dem Schreibtisch. Und er ist nie mit im Kampf, wie bei Horace Vernet, sondern sehr weit davon entfernt. Das exakte Porträt einer modernen Schlacht kann daher selbst bei Vernetschen Dimensionen überhaupt nicht Sache des Tafelbildes sein, sondern ausschliesslich des Panoramas. Das Tafelbild muss sich darauf beschränken, entweder den von Weitem, auf einem Hügel mit seinem Generalstab die Schlacht leitenden Feldherrn oder kleine malerische Episoden aus dem Einzelleben des Soldaten darzustellen. Diese allmähliche Entwicklung vom unwahren Schlachtengemälde zum einfachen Episodenbild lässt sich in den nächsten Werken stufenweise verfolgen.

Was im Anschluss an die Waffenthaten des Krimkrieges und des italienischen Feldzuges weiter für das Museum von Versailles gemalt wurde, hielt sich mehr oder weniger in dem officiellen Bramarbasstil Horace Vernets. Von Hippolyte Bellangé sieht man in den Versailer Sälen die Schlachten von Wagram, Loano, Altenkirchen (1837/39) und eine Episode aus dem Rückzug von Russland (1851) — grosse Oeldrucke von sehr sorgfältiger Ausführung. Adolphe Yvon, von dem die Einnahme des Malakoff, die Schlacht von Magenta



*Raffet: Die Parade.*

und die von Solferino herrühren, ist ein noch langweiligerer Maler, der zeitlebens Schüler von Delaroche blieb: er legte das Hauptgewicht auf regelrecht abgerundete Composition und gab seinen Soldaten gerade soviel Lebensfähigkeit, als sich in die überkommene akademische Schablone zwängen liess. Der Ruhm Isidor Pils', der die Ausschiffung der französischen Truppen in der Krim, die Schlacht an der Alma und den Empfang arabischer Chefs durch Napoleon III. verewigte, ist ebenfalls schnell verblasst. Er konnte Soldaten, aber keine Schlachten malen und setzte wie Yvon seine Bilder ängstlich zusammen, die daher stets im Arrangement wie in der Farbe gequält wirken. Es fehlte ihm alles Spontane und Sichere. Nur seine Aquarelle fesseln trotz schwerer, trüber Farbe wenigstens durch phrasenlose Sachlichkeit. Alexandre Protais streifte mehr an's Sentimentale. Er liebte den Soldaten und deshalb um so weniger den Krieg, der die hübschen Jungen wegfegt. Zwei Pendants, der Morgen vor dem Angriff und der Abend nach dem Kampfe von 1863, begründeten seinen Ruf. Das eine zeigte eine Gruppe Jäger, die gespannt auf die ersten Kugeln des Feindes warten; das andere dieselben Leute



*Raffet: Die nächtliche Heerschau.*

C'est la grande revue A l'heure de minuit
Qu'aux Champs-Elysées Tient César décédé.

am Abend, wie sie sich des Sieges freuen, zugleich aber, und das ist Protais' Note, über den Verlust ihrer Kameraden sehr melancholisch gestimmt sind. Die Gefangenen und die Trennung, von 1872, verdankten ihren Erfolg der gleichen melodramatisch weinerlichen Empfindsamkeit.

Zwei einfache Lithographen, Soldatenkinder, in denen noch das Heimweh nach dem Napoleonismus nachklang, waren die ersten grossen Militärmaler des modernen Frankreich. »Charlet und Raffet, schrieb Bürger-Thoré in seinem Salon von 1845, sind die zwei Künstler, die sich am besten auf die Darstellung des Troupiers des Kaiserreichs, dieses heute fast verschwundenen Typus verstehen, und sie werden sicher nächst Gros die hauptsächlichsten Geschichtschreiber dieser kriegerischen Epoche bleiben«.

*Charlet,* den Maler der alten Brummbären Napoleons I., möchte man den Béranger der Malerei nennen. Ohne Unterlass kehrt in seinen Bildern und Zeichnungen der »kleine Corporal«, der »grosse

Kaiser« wieder; sein Werk ist ein gezeichnetes Epos vom grauen Rock und dem kleinen Hut. Von Jugend auf beschäftigte er sich mit militärischen Studien, die im Atelier Gros', in das er 1817 eintrat, gefördert wurden. Das graecoromanische Ideal existirte für ihn nicht und die Schönheit der Formen war ihm gleichgültig. Er war ein auf das Sachliche angelegter Geist, ein Charakteristiker, dem in seinen vielen Lithographien und Aquarellen nur daran lag, seine Gedanken richtig auszudrücken. Wie es kam, dass Delacroix so grosse Achtung vor ihm hatte, erhellte trotzdem erst, als auf der Weltausstellung 1889 seine »Episode vom Rückzug aus Russland« aus der Abgeschiedenheit des Lyoner Museums auftauchte, wohl sein bedeutendstes und bestes Bild. Als es im Salon von 1836 erschienen war, schrieb Alfred de Musset, das sei »keine Episode, sondern ein ganzes Gedicht«, die »Verzweiflung in der Einöde« habe der Künstler gemalt, das Bild gebe mit seinem düstern Himmel und trostlosen Horizont den Eindruck eines unendlichen Unglücks. Es hatte nach 50 Jahren nichts an seinem Werthe verloren. Seit dem Wiederbekanntwerden dieses Bildes wusste man, dass Charlet nicht nur der Specialist der alten Grauköpfe mit der schnapsgerötheten Nase war, der Molière der Casernen und Cantinen, sondern dass er auch die ganze tragische Grösse des Krieges begriff, aus dem Horace Vernet nur triviale Anekdoten herausschälte.



*Auguste Raffet.*

Neben ihm war *Raffet,* sein Schüler, der eigentliche Sänger der grossen Armee. Er bemächtigte sich der glänzenden Figur Napoleons und verliess sie nicht, bis er Alles über sie gesagt hatte, von Ajaccio bis auf St. Helena. Er zeigte den »kleinen Corsen«, den gespenstisch bleichen, ehrgeizverzehrten General des italienischen Feldzugs, den Bonaparte der Pyramiden und von Cairo, den Kaiser Napoleon.



*Ernest Meissonier.*

wie er Parademarsch abnimmt und seine Grenadiere besichtigt, den Triumphator von 1807, an dem mit Hurrahruf, die Säbel schwingend, die Kürassiere vorbeisausen, den Titanen der Beresina, der langsam über die Schneewüste reitet und mitten im Unglück nach neuen Glückssternen späht, den Kriegsgott von 1813, den grossen Hypnotiseur, der noch von Sterbenden mit dem Schrei »Es lebe der Kaiser« begrüsst wird, den Abenteurer von 1814, der nachdenklich an der Spitze zersprengter Truppen über wüste Einöden reitet, den geschlagenen Helden von 1815, der in seinem letzten Carré, inmitten des heiligen Bataillons noch einmal das tückische Schicksal in die Schranken ruft, den gefangenen Löwen, der von der Brücke des Schiffes einen letzten Blick auf die im Nebel verschwindende Küste Frankreichs wirft. Er hat den Kaiser aus dem Grabe erweckt als gespenstischen Dämon, der um Mitternacht die Revue der grossen Armee abnimmt. Und er hat mit Liebe, Leidenschaft und Enthusiasmus auch das Werkzeug dieser Siege, den französischen Soldaten, den sieben Jahre dienenden Haudegen in Biwack und Gefecht, auf Märsche und Paraden, Vorposten und Patrouillen begleitet. Die zerlumpten, unbeschuhten Truppen des Kaiserthums in Sturz und Sieg sind in seinen Blättern mit einem Anflug wahrhafter Grösse geschildert. Jede phrasenhafte Ausdrucksform kriegerischer Begeisterung ist vermieden; alles ist ernst und sachlich. Meisterhaft verstand er, Soldaten in Massen operiren zu lassen. Keiner hat so den Eindruck der Zahl einer Armee zu geben gewusst, den Eindruck des »Schulter an Schulter«, des Zusammengehörens Tausender von Individuen zu einem Ganzen. Das Regiment ist bei Raffet ein vielhundertköpfiges, lebendiges Wesen, das eine Seele, einen moralischen Geist, einen Muth, eine Opferfreudigkeit, eine



*Meissonier: »1807«.*

Heldenmüthigkeit hat. Abenteuerlich wie sein Leben, war sein Tod: er starb in einem Hôtel von Genua und wurde als Gepäckstück eines Kauffahrteischiffs zurückgebracht auf französischen Boden. Sein Ruhm war lange Zeit, erst durch den Horace Vernets, dann durch Meissoniers Triumphe ungebührlich verdunkelt, bis ihm sein Sohn Auguste pietätvoll ein Denkmal setzte.

*Ernest Meissonier* hatte nie über Verkennung zu klagen. Nachdem schon seine Rococobilder mit Gold aufgewogen worden, erklomm er den Höhepunkt seines Ruhmes, seiner universellen Berühmtheit und seiner Volksthümlichkeit in Frankreich, als er seit den 60er Jahren sich der Schilderung der französischen Kriegsgeschichte zuwandte. Das Jahr 1859 führte ihn im Gefolge Napoleons III. nach Italien. Meissonier war ausersehen, den Schlachtenruhm des Kaisers zu verbreiten, und da es der Neffe liebte, Parallelen zwischen sich und seinem grossen Oheim zu ziehen, sollte Meissonier zugleich entsprechende Momente aus dem Leben des ersten Napoleon darstellen. Seine Bewunderer waren sehr neugierig, wie sich der grosse Kleinmaler mit den monumentalen Aufgaben abfinden werde. Der erste Auftrag war die Schlacht von Solferino, jenes Bild des Musée Luxembourg, das Napoleon III. darstellt, wie er mit seinem Generalstab von einer Anhöhe die Schlacht übersieht. Es erschien nach langen Vorbereitungen im Salon von 1864 und zeigte, dass der Maler

sich nicht untreu geworden: er hatte die minutiöse Technik seiner Rococobilder einfach auf das Kriegsbild übertragen und blieb der niederländische Feinmaler auch in allen übrigen Schlachtenbildern, die später folgten.

Napoleon III. hatte keine weiteren Waffenthaten zu verzeichnen, der beabsichtigte Parallelcyklus kam also nicht zu Stande. Zwar hatte er den Maler auch 1870 mit zur Armee genommen; aber nach der ersten verlorenen Schlacht ging Meissonier nach Hause: Rückzugsgefechte wolle er nicht verewigen. Sein Pinsel blieb fortan dem ersten Napoleon geweiht. »1805« schildert den Triumphzug zur Höhe des Ruhmes; »1807« ist der Gipfel erreicht, die Soldaten jubeln begeistert ihrem Abgott zu; »1814« ist der Niedergang, der Glückstern ist erloschen, der Sieg, dem Gewaltigen so lange treu, ist von seinen Fahnen gewichen, und auf dem bleichen Gesicht des Kaisers, dessen Auge müde, dessen Mund krampfhaft verzerrt, dessen Züge wie vom Fieber verwüstet sind, liegt doch noch der Ausdruck unbeugsamer Energie, die sich anschickt, die letzte Patrone im äussersten Verzweiflungskampf gegen das verrätherische Schicksal zu verschiessen.

Meissonier ist in allen diesen Werken mit derselben Peinlichkeit wie bei den Miniaturrococobildchen verfahren. Um die Stiefel des ersten Napoleon historisch treu darzustellen, begnügte er sich nicht, sie aus dem Museum zu leihen und abzumalen, sondern hat selbst Monate lang zu Fuss und zu Pferd — er war ein leidenschaftlicher Reiter — Stiefel von der gleichen Form und dem gleichen Schnitt wie die des kleinen Corporals getragen. Um die Farbe der Pferde des Kaisers und seiner Marschälle im Winterhaar und so wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduciren, kaufte er selbst Pferde von derselben Race und Farbe, wie, der Ueberlieferung nach, Kaiser und Generale sie geritten und liess sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien campiren. Seine Modelle mussten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt. Dass er, bevor er an seinen Napoleoncyklus ging, sämmtliche erreichbare Porträts Napoleons, Neys, Soults und der andern Generale eigenhändig copirte, dass er ganze Bibliotheken durchlas, versteht sich von selbst. Um das Bild »1814« zu malen, das gewöhnlich für seine grösste Leistung gilt — Napoleon, der an der Spitze seines



*Meissonier: »1814«.*

Stabes durch eine schneebedeckte Winterlandschaft zieht, — hat er sich ähnlich, wie er es früher mit seinen Interieurs aus der Rococozeit that, vorher die Scenerie an einem der ursprünglichen Localität entsprechenden Punkt auf der Ebene der Champagne künstlich herstellen, selbst den Weg, auf dem er den Kaiser daherziehend malen wollte, in natura anlegen lassen; hat dann gewartet, bis der erste Winterschnee fiel, hat Artillerie, Cavallerie, Infanterie auf der so geschaffenen, mit Schnee bedeckten Strasse marschiren lassen und sogar die umgestürzten Munitionswagen, die fortgeworfenen Waffen und Gepäckstücke decorativ in der Landschaft angebracht.

Aus diesen mühevollen Vorbereitungen erklärt sich, dass er für seine Bilder fast ebenso viel Millionen ausgab, wie er einnahm. In seinem Aufsatz: »Was ist ein altes Kunstwerk werth?« hat Julius Lessing in feiner Weise darüber gehandelt, welche verborgenen Wege Kunstgeschmack und Kunsthandel gehen. Unter allen Malern der Neuzeit ist Meissonier, obwohl er nie an Kunsthändler, sondern immer direct von der Staffelei an die Liebhaber verkaufte, der einzige, dessen Bilder schon bei seinen Lebzeiten mit Preisen bezahlt wurden, die sonst nur Werke altberühmter Meister der grössten Epochen im Handel erzielen. Meissonier hat sich für die Entbehrungen seiner Jugendzeit glänzend gerächt. 1832, als er seine Lehrlingsstelle bei dem grossen Chocoladenmann Meunier aufgab, um Maler zu werden, hatte er monatlich 15 Francs zu verzehren. Für 5 oder 10 Francs bemühte er sich, seine Zeichnungen und Illustrationen an den Mann zu bringen, oft genöthigt, sich mit einer Semmel für das mangelnde Mittagessen zu trösten. Schon zehn Jahre später konnte er sich ein kleines Anwesen in Poissy bei St. Germain erwerben, wohin er 1850 ganz übersiedelte, um ungestörter der Arbeit zu leben. Allmählich wurde aus diesem Anwesen ein behaglicher Landsitz, zu dem mit der Zeit in Paris das stattliche Haus auf dem Boulevard Malesherbes hinzukam. Sein »Napoleon 1814«, für den der Maler selbst 300,000 Francs erhielt, wurde von einem der Besitzer der »Grands Magasins du Louvre« für 850,000 Francs erstanden; Napoleon III. bei Solferino brachte ihm 200,000, die »Charge des Cuirassiers 300,000 Francs. Seit 1850 malte er überhaupt nur noch für ähnliche Summen. Er hatte, wie ausgerechnet wurde, einen ungefähren Curs von 5000 Francs per Centimeter gemalter Leinwand und hinterliess einen Kaufwerth an Bildern, der nach heutigem Curs mehr als 20 Millionen beträgt — ohne indessen, da ihn jedes Bild meist selbst

viele Tausende kostete, eigentlich ein reicher Mann geworden zu sein. Meissonier fiel nie dem Geschäftsgeist, nie dem Kunsthandel zum Opfer, gab nie einen Strich aus der Hand, bevor er der Ueberzeugung war, ihn nicht besser machen zu können, und wegen dieses künstlerischen Ernstes war er auch im Kreise seiner Collegen bis zu seinem Tode allgemein geachtet. Er liess als unbestrittener Meister am Fenster seines einsamen Ateliers die Classicisten, Romantiker, Impressionisten und Symbolisten vorbeiziehen und blieb immer der Gleiche. Ein kleiner Mann mit festem Gang, schneidiger Taille, zwei Augen, die wie Kohlen leuchteten, kurzgeschorenem dichten Haar und einem Flussgottbart, der immer länger wurde, war er mit achtzig Jahren noch ebenso lebhaft und beweglich, wie mit dreissig. Systematische Trainirung hielt seinen Körper frisch und ermöglichte ihm allein die rastlose Thätigkeit, unter der ein Anderer zusammengebrochen wäre. Lange Jahre hindurch legte Meissonier sich um 8 Uhr Abends zur Ruhe, schlief bis Mitternacht und arbeitete bis zum Morgen bei der Lampe an seinen Zeichnungen. Im Laufe des Tages machte er seine Studien nach der Natur und malte. Schüchtern im Verkehr und schwer zugänglich, liess er sich durch keine Geselligkeit in seinem unermüdlichen Fleisse stören. Ein scharfer Ritt, Schwimmen und Rudern bildete die einzige Erholung. Schon 1848 hatte er als Hauptmann der Nationalgarde am Strassen- und Barrikadenkampf theilgenommen, und noch 1871 klapperte er, 66 Jahre alt, das gallonirte Käppi unternehmend auf die Seite gerückt, als koketter Stabsofficier mit dem Schleppsäbel, den er so oft gemalt, durch die Strassen der Hauptstadt. Selbst die Werke seines Greisenalters zeigten keine Erschöpfung, und es ist schon etwas Grosses, zu Jahren zu kommen und sich nicht zu überleben. Noch im Frühling 1890, kurz vor seinem Tode, war er der Führer der Jugend, als diese aus dem Palais der Champs Elysées in den Champ de Mars übersiedelte, und hatte in diesem neuen Salon den »Oktober 1806« ausgestellt, mit dem er sein Napoleonisches Epos und seine Thätigkeit überhaupt beschloss. Auf einem Hügel hielt der Kaiser im historischen grauen Ueberzieher auf einem kräftigen Schimmel, gedankenvoll dem Gange der Schlacht folgend, unbekümmert um die unter ihm vorbeistürmenden, ihm zujubelnden Kürassiere und um den bunten Stab, der hinter ihm Aufstellung genommen. Keine Miene in dem kameenartig geschnittenen, fahlen Korsengesicht zuckt. Trüb und wolkenschwer war der Himmel. Im Vordergrund lagen ein

paar todte Soldaten, an denen jeder Uniformknopf noch mit derselben peinlichen Gewissenhaftigkeit gemalt war, wie die Knöpfe an den Rococofräcken 50 Jahre vorher.

Ausser dieser unendlichen Correctheit sehe ich freilich nichts, was zu Meissoniers Künstlerruhm gesagt werden könnte. Er, dessen Name auf beiden Hemisphären gefeiert ist, war recht eigentlich der Sohn seiner Arbeit. Er hat sich seinen Ruhm ersessen und seinem Sitzfleisch gebührt der Lorbeer. Das Genie des unendlichen Kleinen ist niemals weiter gegangen. Alles, was man lernen kann, weiss er. Die Bewegungen sind richtig, die Physiognomien interessant, die Finessen der Ausführung unbeschreiblich, die Pferde so genau studirt, dass sie der Nachprobe der Momentphotographie Stand halten. Aber Maler im eigentlichen Sinn ist er nie gewesen. Gerade in ihrer wunderbaren Miniaturausführung, die im Grunde doch nur als Geduldspiel, als die höchste Probe dessen, was der Pinsel leisten kann, fesselt, entbehren seine Bilder der Gesammtanschauung und lassen kalt wegen der Härte der Conturen, der Trockenheit der Farbe und der Abwesenheit aller Nervosität. Wer denkt bei einer Reiterattake, wenn der Staub aufwirbelt und die Nüstern der Rosse schnauben, an Costüme, und wer denkt an etwas anderes, wenn Meissonier eine Attake malt. Dort Leben und Bewegung, hier ein Museum militärischer Uniformen. Als Manet die Kürassiere Meissoniers sah, meinte er: »Alles ist hier von Eisen, nur die Kürasse nicht.« Die Rococobildchen sind wohl seine besten Leistungen, es ist sogar ein wenig Temperament darin. Seine Soldatenbilder machen frösteln. Sie sind, in Holzschnitten reproducirt, gute Illustrationen zu Geschichtswerken, aber als Bilder dem Auge antipathisch, weil sie geistlos sind und der Luft, des Lichtes ermangeln. Sie erwecken keinen anderen Gedanken, als Staunen über die Geduld und den unglaublichen Fleiss, der dazu gehörte, sie zu machen. Man sieht Alles, Alles, was der Maler nur irgend gesehen hat, keine Kleinigkeit wird einem erspart, nur dem Künstler selbst begegnet man nicht recht. Seine Schlachtenbilder stehen hoch über den Decorationsstücken Horace Vernets und Hippolyte Bellangés, aber sie haben auch nichts von der Wärme Raffets und dem zuckenden Leben Neuvilles. Eine mittheilsame Stimmung, etwas, das mit fortreisst und das Herz füllt, entwickelt sich aus ihnen nicht. Die Geduld ist eine Tugend, das Genie ein Geschenk. Kostbar ohne Originalität, geistreich ohne Phantasie, geschickt ohne Verve, elegant ohne Reiz, subtil und fein

ohne Delicatesse, hat Meissonier alle Qualitäten, die interessiren, aber keine, die packt. Er war ein Maler der Deutlichkeit, den man anstaunt, aber nicht bewundert, ein Künstler für Feinschmecker, doch für solche zweiten Ranges, die Kunstwerke um so höher bezahlen, je mehr sie darin das Kunststück schätzen. Man wird vor seinen Bildern an das Compliment erinnert, das Charles Blanc unpassender Weise Ingres machte: »Cher maître, vous avez deviné la photographie trente ans avant qu'il y eut des photographes« oder an die boshafte Geschichte, die Jules Dupré einmal erzählte. »Stellen Sie sich vor, meinte er, Sie seien ein grosser Herr, der heute einen Meissonier gekauft hat. Da kommt Ihr Kammerdiener in den Salon, wo er hängt. Ah Monsieur, ruft er aus, was haben Sie da für ein schönes Bild gekauft! Das ist ein Meisterstück! Ein andermal kauft nun der grosse Herr einen Rembrandt und zeigt ihn seinem Kammerdiener in der Erwartung, dieser werde darüber wenigstens in das nämliche Entzücken gerathen. Mais non! Diesmal macht der Mann ein verlegenes Gesicht. Ah Monsieur! il faut s'y connaître, sagt er und geht davon«.



*A. de Neuville.*

*Guillaume Regamey,* der viel weniger bekannt ist, bildet zu Meissonier die Ergänzung. Nervös, temperamentvoll und skizzenhaft, war er nicht für den Kunsthandel geeignet, während die Kunstgeschichte ihn nächst Géricault und Raffet als den geistreichsten Zeichner des französischen Soldaten feiert. Er malte ihn nicht im Paradeanzug, geschniegelt und gebügelt, sondern in der schlechtesten Garnitur. Syrien, die Krim, Italien, der Orient mischen sich mit der Verschiedenheit ihrer Typen, dem Glanz ihrer exotischen Costüme darunter. Sehr liebte er das Katzenartige, beweglich Ritterliche der Turcos und Spahis, doch ganz besonders die Cavallerie. Seine Chasseurs d'Afrique sind mit dem Pferd verwachsen wie fabelhafte Centauren, und manche seiner Reitergruppen lassen an den Parthenon-Fries denken. Leider starb er, 38 Jahre alt, kurz vor Ausbruch des Krieges von 1870, dessen Geschichtschreiber dann die jüngeren, im Schatten Meissoniers aufgewachsenen Maler wurden.

*Alphonse de Neuville,* der bedeutendste der Gruppe, hatte als Officier während der Belagerung von Paris, den Krieg sehr aus der



*A. de Neuville: Le Bourget.*

Nähe gesehen und bildete sich dabei zu einem feinen Illustrator, der in seinen anekdotischen Bildern die Vehemenz der Salve und den Pulverrauch vorzüglich zu malen wusste. Das »Biwak vor Le Bourget brachte ihm den ersten Erfolg. »Die letzten Patronen«, »Le Bourget und der »Friedhof von Saint-Privat« machten ihn zum populären Meister. Neuville ist der eigentliche französische Gefechtsmaler. Er kannte nicht wie Charlet den Soldaten in der Ruhe, den Bauernjungen von gestern, der nur an seinen Magen denkt und für kampflustige Abenteuer wenig Sinn hat. Der Soldat ist bei ihm ein eleganter, begeisterter, jugendlicher Held. Er vernachlässigte sogar die Linientruppen, seine Vorliebe galt dem Chasseur, dessen Käppi koketter auf dem Kopfe sitzt und dessen Hosen besser fallen. Er liebte die Federbüsche, die eleganten hohen Stiefel der Officiere, die Porte-épées, Spazierstöcke und Monocles. Alles nahm unter seiner geschickten Hand eine gewisse Grazie an, selbst im Troupier sah er ein ritterliches, zierliches Bibelot, das er mit chevaleresker Verve malte.

Aimé Morot, der Maler der Charge des cuirassiers, ist derjenige, dessen Bilder vielleicht am meisten nach Pulver schmecken. Neuvilles vielfach überschätzter Rivale, Meissoniers Lieblingsschüler *Edouard Detaille* ging, nachdem er mit kleinen zierlichen Costümbildern aus



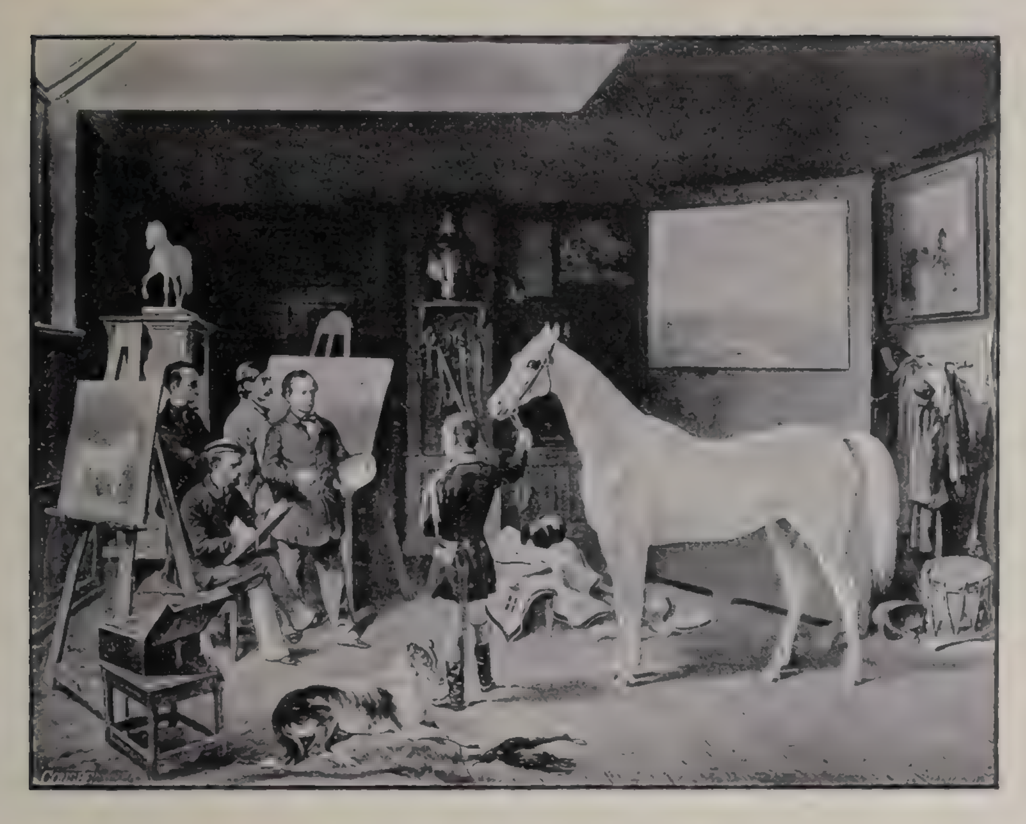
*Detaille: Salut aux blessés.*

der Directoirzeit begonnen, den Weg seines Lehrers mit weniger Mühseligkeit und mehr Leichtigkeit, weniger Klügeln und mehr Wahrheit weiter. Das beste seiner Werke war »Salut au blessés«, die Schilderung, wie ein Trupp verwundeter preussischer Offiziere und Soldaten auf einer Landstrasse an einem französischen General vorbeizieht, der in eleganter Ritterlichkeit sein Käppi lüftend mit seinem Stabe vor den Verwundeten salutirt. Detailles grosse Bilder, wie die Fahnenvertheilung und die Panoramen waren ebenso correct wie trocken langweilig, wenn auch hoch über dem Meisten stehend, was auf deutscher Seite künstlerisch aus dem Krieg von 1870 gezogen wurde. —

Bei uns hatten die grossen Jahre der Befreiungskriege den ersten Anlass gegeben, dass eine Gruppe von Malern es wagte, das von ihren classicistischen Collegen sehr von oben herab behandelte Gebiet der Schlachtenschilderung zu betreten. Deutschland hatte sich damals in ein grosses Heerlager verwandelt. Nach einander kamen preussische, russische, französische, österreichische und bayerische Truppen durch die Städte und Dörfer, lange Züge von Kanonen und Transportwagen folgten, Freunde und Feinde wurden einquartiert; das napoleonische Epos spielte sich ab. Diese Dinge, die wie bunte Laternamagicabilder vorbeizogen, öffneten zuerst wieder einigen

jungen Leuten den Blick für die Aussenwelt und erweckten in ihnen die Anlage, Eindrücke der Wirklichkeit in sich aufzunehmen und rasch zu Papier zu bringen. Ganz ebenso hatte sich 200 Jahre vorher die Befreiung der holländischen Kunst aus den Banden des Italianismus vollzogen. Der holländische Befreiungskampf und der 30jährige Krieg hatten Holland mit zahlreicher Soldateska gefüllt. Das Treiben dieser Söldner, das sich täglich in reicher Tracht und bunter Mannigfaltigkeit vor ihnen abspielte, fesselte den malerischen Sinn der Künstler. Nachklänge des Krieges, Kampfscenen, Scharmützel und Getümmel, Vorgänge des Lagerlebens, Ausrüstungen, Einquartierungen und Marodierscenen sind die ersten selbständigen Erzeugnisse der holländischen Schule. Dann wird das friedliche Treiben der Soldaten geschildert. In Harlem in der Nähe des Frans Hals sammeln sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in denen kecke Landsknechte, flotte Offiziere sich mit galanten Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe erlustigen. Erst von hier aus geht man zur Schilderung des in gleich zwangloser, freier Derbheit lebenden Bauernstandes und von da in weiterer Folge zur Darstellung der städtischen Kreise über. Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts machte den gleichen Gang. Auch vor 80 Jahren gaben die fremden Truppen, die höchst »pitoresken, oft zerlumpten Anzüge der republikanischen Armee, die charakteristischen, oft ganz verwilderten Physiognomien der französischen Soldaten«, den Künstlern die ersten frischen, buntfarbigen Eindrücke. Nicht in der Antikenklasse der Akademie, sondern auf dem Exerzierplatz und im Lager machten die Soldatenmaler ihre Studien, gingen später, als die kriegerischen Zeiten vorüber, von der Schilderung des Soldaten zu der des Bauern über und schufen so die Grundlage, auf der die Folgenden weiterbauten.

Franz Krüger in Berlin, Albrecht Adam und Peter Hess in München waren eigenartige, in die geistige Familie der Chodowiecki und Gottfried Schadow gehörige Charakterfiguren, die gänzlich unberührt von classicistischen Theorien und romantischen Träumereien mit klarem, scharfem Blick in's Leben hinausschauten. Ihnen fehlte jedes Organ zum Verständniss sowohl der hohen poetischen Tendenzen der Altmünchener, wie der sentimentalen Gefühlsschwärmerei der Altdüsseldorfer Schule. Dafür waren sie frische, den Dingen vollkommen unbefangen gegenübertretende Menschen, die durchaus auf sich selbst ruhten, sich an keinem Beispiel der alten Meister herangebildet, nie einen Lehrer gehabt, nie akademischen Unterricht



*Albrecht Adam mit seinen Söhnen.*

genossen hatten. Dieses naive Drauflosgehen lässt ihre Malerei wie ein wildgewachsenes, halbbarbarisches Produkt, zugleich aber in einer Periode archaeologischer Ausgrabungen, gelehrten Rückwärtsschauens und sclavischer Nachahmung der Alten auch als erstes selbständiges Erzeugniss des 19. Jahrhunderts erscheinen. Tüchtige, trockene Realisten, kannten sie keine feineren Reize, aber sie stellten die Sache dar, so treu es ging, so ehrlich und pflichtgemäss, wie es nur möglich war. Sie entbehren des eigentlich malerischen Charakters, aber sie sind auch vom Classicismus der Epoche unberührt. Es fällt ihnen nicht ein, die Uniformen ihrer Krieger über antike Statuen zu ziehen. Und diese treue Ehrlichkeit macht ihre Bilder nicht nur als Documente für die Culturgeschichte unersetzlich, sondern verleiht ihnen trotz ihrer beispiellosen Kälte, Härte und Buntheit auch künstlerisch einen gewissen bahnbrechenden Werth.

*Albrecht Adam,* ein harter, in der Schule des Lebens gebildeter Charakter, hat selbst in einer hübschen Biographie das Getriebe der geschichtlichen Ereignisse, die ihn zum Schlachtenmaler machten, ge-



*Albrecht Adam: Rückzug der französischen Armee aus Russland.*

schildert. Er war Conditorlehrling in Nördlingen, als dort i. J. 1800 die französischen Heeresdurchzüge ihren Anfang nahmen. Im Wirthshaus beginnt er Grenadiere und Unteroffiziere zu zeichnen und geht stolz mit den dafür erhaltenen Kreuzern nach Hause. »Adam, wenn's Krieg gibt, nehme ich Sie mit in's Feld«, hatte ihm der Abnehmer seiner ersten Arbeiten, ein alter Generalmajor, gesagt. Das erfüllte sich 1809, als die Baiern mit Napoleon gegen Oesterreich zogen. Nach wenigen Wochen ist er mitten im Schlachtgewühl. Er sieht Napoleon, den Kronprinzen Ludwig, den General Wrede, erlebt die Schlachten von Abensberg, Eckmühl und Wagram und kommt mit Mappen voll Skizzen nach Wien. Dort finden seine Kriegsbilder und Porträts in Offizierskreisen Beifall, und Eugène Beauharnais, der Vicekönig von Italien, nimmt ihn nach Oberitalien, dann nach Russland mit sich. Er ist Augenzeuge der Schlachten bei Borodino und an der Moskwa und rettet sich mit Lebensgefahr aus dem brennenden Moskau. Eine echte Landsknechtsnatur, setzte er sich noch als 62jähriger auf's Pferd, um 1848 dem italienischen Feldzug der österreichischen Armee unter Radetzky beizuwohnen. Seine Schlachtenbilder gehen also sämmtlich auf persönliche Erlebnisse zurück. Er führte auf den



*Peter Hess: Empfang des Königs Otto in Nauplia.*

Kriegszügen das Leben der Soldaten, die er schilderte, und da er bei dieser Schilderung mit der objectiven Ruhe und Wahrheit des Historikers verfuhr, sind seine Kunstschöpfungen als Documente unschätzbar. Selbst wenn er nicht als Augenzeuge sprechen konnte, machte er stets nachträglich an Ort und Stelle seine Studien, immer bestrebt, ein möglichst zuverlässiges Quellenmaterial zu erhalten, das er mit äusserster Gewissenhaftigkeit verarbeitete. Das Terrain, der Aufmarsch der Truppenkörper, der Massenkampf mit den in's Kleinste gehenden Episoden ist mit Einfachheit und Sachlichkeit dargestellt. In der Schilderung des friedlichen Soldatenlebens war er unerschöpflich, ebenso lebendig wusste er die Pferde zu geben: in der angestrengten Kraftäusserung des Marsches, im Schlachtengewühl wie im Stall, den Ackergaul des Trains wie das edle Paradethier. Dass seine Farbe streng und hart blieb und seinen Bildern deshalb jede »Stimmung« fehlt, erklärt sich aus der coloristischen Hülflosigkeit des Zeitalters. Nur die letzten, wie die Schlacht an der Moskwa, haben eine gewisse farbige Gesammthaltung, die freilich mehr auf Rechnung seines Sohnes Franz zu setzen ist.

Nach Adam, dem Vater der deutschen Schlachtenmaler, machte *Peter Hess* durch den Ernst und die Sachlichkeit seiner Bilder Epoche. Auch er hatte die Feldzüge von 1813—15 im Hauptquartier des

Generals Wrede mitgemacht und hat aus dieser Zeit sehr gesunde, nüchtern objectiv gesehene Kosakenscenen, Biwaks und dergleichen hinterlassen, während er in seinen grossen Bildern so wenig wie Adam je irgendwelche Totalwirkung erzielte. Durch die Fülle verwirrt, wagte er sich nur an die Einzelheiten heran, und setzte diese dann auf der Leinwand mosaikartig zusammen, indem er, um das Wesentliche der Action möglichst deutlich zu geben, den Standpunkt wie aus der Vogelperspective annahm. Selbstverständlich machen die auf diesem Wege erzeugten Bilder als Kunstwerke einen recht kindlichen Eindruck, doch als Incunabeln moderner deutscher Malerei werden sie bleiben. Am bekanntesten wurden diejenigen, zu denen ihm die Erwählung des Prinzen Otto von Bayern zum König von Griechenland Gelegenheit gab, namentlich der in der Münchener Neuen Pinakothek befindliche »Empfang des Königs Otto in Nauplia«, ein Bild, das trotz der harten, bunten, ganz unmöglichen Färbung und kleinlichen Pedanterie der Ausführung den Werth einer kulturgeschichtlichen Urkunde nicht verlieren wird.

Der energische *Franz Krüger* in Berlin war schon lange durch seine famosen Pferdebilder bekannt, als ihm 1829 der Kaiser von Russland den Auftrag gab, die grosse Parade auf dem Opernplatz in Berlin, bei der er dem König von Preussen sein Kürassierregiment vorgeführt hatte, auf einer grossen Leinwand zu fixiren. Solche Paradebilder wurden seitdem Krügers Specialität, namentlich berühmt ist die grosse Parade von 1839 mit den Bildnissen aller derer, die damals in Berlin politisch und literarisch eine Rolle spielten. Er hat in diesen Arbeiten, besonders auch in seinen merkwürdig objectiv gesehenen, aquarellirten Bildnissköpfen, ein treues Spiegelbild des alten Berlin hinterlassen und die Brücke von Chodowiecki zu Menzel geschlagen. Als Schüler Krügers ist Karl Steffeck, als solcher Adams ausser Franz Adam — Th. Horschelt zu nennen. Von Steffeck, einem gesunden kräftigen Realisten, werden einige gut gemalte Pferdeporträts, von Th. Horschelt, der 1858 im Kaukasus an den Gefechten der Russen gegen die Tscherkessen theilnahm, einige der meisterhaften, geistreichen Federzeichnungen fortleben, die er in seinen »Erinnerungsblättern aus dem Kaukasus« gesammelt herausgab. Franz Adam, der zuerst im Anschluss an Raffet ein lithographisches Werk über den italienischen Feldzug von 1848 veröffentlichte und im italienischen Krieg von 1859 sein erstes Hauptwerk, eine Scene aus der Schlacht bei Solferino malte, verdankt seine schönsten Erfolge — ob-

wohl er ihn nicht mitgemacht hatte — dem Kriege von 1870 und ist, wenigstens hinsichtlich der coloristischen Gesammthaltung seiner Arbeiten, wohl der beste deutsche Schlachtenmaler gewesen. Da mir später die Gelegenheit fehlen würde, erwähne ich an dieser Stelle auch die mit Verve und Ritterlichkeit gemalten Werke Josef Brandts, des besten Schülers, den Franz Adam heranbildete. Es lodert und sprüht in seinen Bildern altpolnischer Reiterkämpfe, in den Gestalten der Krieger wie der Pferde. Alles ist aristokratisch: das distinguirte graue Colorit wie die geschmeidige, chevalereske Zeichnung. Alles athmet Leben, Kraft, Feuer und Frische: der Orient Eugène Fromentins, in's Polnische übersetzt. Heinrich Lang, ein geistreicher Zeichner, der die schwierigsten Stellungen und Bewegungen des Pferdes mit ausserordentlicher Sicherheit zu erfassen wusste, hielt das wilde Getümmel von Cavallerieattaken (Attake der Brigade Bredow, Attake bei Floing u. dgl.) in schneidigen Momentbildern fest, während sonst die deutschen Heldenthaten von 1870 künstlerisch wenig Heldenthaten im Gefolge hatten.



XX.

## Italien und der Orient.

SOFERN er nicht Uniform trug, war der Mensch im Beginne des Jahrhunderts nur kunstfähig, wenn er als Bauer oder Räuber in Italien lebte. Das heisst: die Maler waren entweder Archäologen oder Touristen; sobald sie nicht in die Vergangenheit untertauchten, suchten sie ihr romantisches Ideal in der Ferne. Italien, wo die Monumentalmalerei Erleuchtung geholt, bot sich als erstes Reiseziel dar und entsprach ihren Wünschen auch deshalb, weil es für die übrige Welt noch vom Schleier poetischen Geheimnisses umhüllt war. Nur im Kirchenstaat, in Neapel und Toskana glaubte man menschliche Wesen anzutreffen, die unter dem Einfluss der Civilisation noch nicht vulgär und hässlich geworden, sondern einen Abglanz der Schönheit griechischer Statuen bewahrten. Hier fürchtete man weniger durch das Studium der Natur vom absoluten Schönen abgelenkt zu werden, und damit war ein wichtiges Princip erobert. Statt wie David und Mengs noch direct antike Statuen zu copiren, fingen diese Maler an, die Nachkommen der Menschen zu betrachten, die jenen römischen Bildhauern als Modelle gedient, und lenkten so, fast gegen ihren Willen, die Blicke wieder ein wenig mehr aus den Museen in die Natur, aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüber.

Der in den engen Rahmen des Classicismus eingezwängten Kunst dies neue Stoffgebiet erschlossen zu haben, ist das Verdienst *Leopold Roberts*. Nur dem Umstand, dass er als der Ersten einer sich trotz streng classicistischer Erziehung auch ein wenig für die Aeusserungen des zeitgenössischen Lebens interessirte, verdankt er seinen Erfolg beim Publikum der 20er Jahre und seine Stellung in der Kunstgeschichte. Hunderte von Künstlern waren vor ihm nach Italien gewandert und keiner hatte anderes als die Antiken gesehen, bis 1818 dieser junge Mann aus Neufchâtel kam und der Maler des italienischen Volkes wurde. Auf den ersten Blick frappirte ihn der »Charakter der italienischen Gestalten mit ihren seltsamen Sitten

und Gebräuchen, ihren malerischen und rauhen Kleidungen«; und er wollte dies mit aller Wahrheit wiedergeben, vor allem aber »den ganzen Adel jenes Volkes feiern, das noch einen Zug von der heroischen Grösse seiner Vorfahren bewahrt«. Besonders glaubte er dieses Phänomen des Atavismus bei den Räubern zu bemerken, und da bald nach seiner Ankunft ein altes Brigantennest Sonnino aufgehoben und seine Einwohnerschaft in die Engelsburg gebracht worden war, bot sich ihm bequeme Gelegenheit, hier seine Studien zu machen. Die Bilder aus dem Brigantenleben, die er Anfangs der 20er Jahre componirte, fanden bald beneidenswerthen Absatz. »Lieber Herr Robert», sagten die vornehmen Fremden, die zu Dutzenden sein Atelier besuchten, »einen kleinen Banditen, wenn's gefällig ist«. Räuber mit sentimentalen Anwandlungen waren besonders geschätzt, etwa in dem Moment, wo sie sanft mit ihrer Gattin kosen, reuig zu Gott beten oder am Bett des kranken Kindes wachen. Von den Briganten ging er zu den Mädchen von Sorrent, Frascati, Capri und Procida, zu Hirtenknaben, Fischern, Pilgern, Eremiten und Pifferari über. Die Ausstellung, die er mit einer Anzahl dieser kleinen Bilder Anfangs der 20er Jahre in Rom veranstaltete, arbeitete seinem Rufe erfolgreich vor, und als er 1824—31 eine Reihe grösserer Gemälde in den Pariser Salon schickte, ward er einer der glänzendsten Meister der französischen Schule, dem die Romantiker gleichen Beifall wie die Classicisten zollten. In dem ersten von 1824 hatte er eine Anzahl Landleute dargestellt, die den von den Klängen einer Harmonika begleiteten Improvisationen eines neapolitanischen Fischers lauschten. Die »Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco« 1827 zeigte einen mit Ochsen bespannten Triumphwagen, auf dem laubgeschmückte Burschen und Mädchen in bunten sonntäglichen Gewändern sassen. Ein alter Lazzarone spielte die Mandoline, Mädchen tanzten zum Tamburin, ein Bursche schlug hüpfend die Castagnetten, zwei Knaben, um die Lebensalter voll zu machen, eröffneten den Zug. Sein drittes Bild, die »Ankunft der Schnitter in den pontinischen



*Leopold Robert.*



*Robert: Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco.*

Sümpfen« war neben Delacroix' »Freiheit« das Hauptwerk des Salons von 1831. Heine widmete ihm eine classische Beschreibung und die orthodox academische Kritik spendete das unverdienteste Lob, indem sie den Maler als gefährlichen Revolutionär behandelte, der die Kunst in die unwürdigen naturalistischen Bahnen eines Ribera und Caravaggio zurückleite. Robert, den braven, lammfrommen Mann, der heute nur als gewissenhafter Ausläufer der Davidschule erscheint!

Wie wenig decken sich die Kunstprincipien, die er in seinen Briefen niedergelegte, mit seinen Bildern! »Ich suche«, schrieb er 1819 einem Freund, »in Allem der Natur zu folgen. Das ist der einzige Meister, den man hören darf. Sie allein inspirirt und bewegt mich, sie allein spricht mich an, sie ist es, die ich zu ergründen suche und bei der ich immer eigenthümliche Anregungen zu finden hoffe«. Sie ist ihm ein Wunder, grösser als alle anderen, ein Buch, worin die »Einfältigen wie die Grossen lesen«; er begriff es nicht, »wie sich die Maler die alten Meister zum Muster nehmen mochten, statt jener, die doch allein das echte Vorbild sei!« Was man in seinen Bildern sieht, ist nur ungeschickte Uebertragung der David'schen Anschauungs- und Darstellungsweise auf den ita-



*Robert: Die Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen.*

lienischen Bauern, eine ängstliche Anpassung classischer Regeln auf romantische Gegenstände. Er betrachtete die modernen Italiener lediglich durch das Prisma der antiken Statue und führt auf diese Weise in ein Italien ein, das man nur Leopold Roberts Italien nennen kann, da es nie auf einer andern als Roberts Landkarte existirte. Alle seine Personen haben das Bewegungsmotiv irgend eines bekannten Werks der antiken Plastik und im Gesicht den Ausdruck jener beliebten Melancholie, über die seit Ary Scheffer die Mode längst hinweg schritt. Nirgends eine zufällige, naiv frische, der Situation entsprechende Bewegung. Man glaubt, er habe antiken Statuen oder Davids Horaziern und Sabinerinnen italienische Volkstrachten angezogen und sie nach den in Paris erlernten Compositionsregeln vor einem Coulissenhintergrund zum lebenden Bilde aufgebaut. Seine Bauern und Fischer machen sämmtlich schöne, edle oft grossartige Stellungen. Aber man kann genau angeben, welch akademischer Regel zu Liebe diese Figur hier und nicht dort, so und nicht anders steht. Seine Bilder affektiren viel zu officiell und aufdringlich die beliebte Compositionsform der Pyramide. Und da sie italienische Sittenbilder sein sollen, tritt der Contrast zwischen der Natur und dem künstlichen Aufbau fast noch störender als bei Davids mytho-



*Schnetz: Gelübde an die Madonna.*

logischen Darstellungen hervor. Es ist, als habe Robert überhaupt nie italienische Bauern gesehen, deren Leben er zu schildern behauptet. Die harten Silhouetten und der scharfe Bronzeton seiner Werke sind ein erschreckender Beleg dafür, bis zu welchem Grade in der Davidschule der coloristische Sinn erstarb. Nur die Form zog ihn an; die Sonne Italiens liess ihn gleichgültig. Die Abwesenheit aller Luft gibt seinen Figuren das Aussehen, als seien sie aus Bilderbogen geschnitten. O grosse Künstler von Holland, Meister der liebkosenden Atmosphäre und des in Luft gebadeten Conturs, was hättet ihr zu so herzlosen Ausschnitten gesagt. Robert war in seiner Jugend Linienkupferstecher gewesen und hat die prosaische Technik des Linienkupferstichs auch auf die Malerei übertragen. Er war ein Uebergangsmaler, der als solcher historisches Interesse hat, ein moderner Tasso, der wegen seines abenteuerlichen Verhältnisses zur Prinzessin Charlotte Napoleon, das ihn schliesslich zum Selbstmord trieb, als Romanfigur gut zu verwenden wäre. Sein Künstlerstern ist mit dem Sturz der Davidschule verblasst — ein neuer Beweis für die alte Lehre der Kunstgeschichte, dass nur die Natur ewig ist, die conventionelle Malerei aber in Vergessenheit geräth mit der Zeit, die sie hat entstehen sehen. »Ich habe ein Genre suchen wollen, das man noch nicht kannte, und dieses Genre hat gefallen. Es ist immer ein Vortheil der erste zu sein«; mit diesen Worten hat er selbst ebenso bescheiden wie richtig



*Hébert: Malaria.*

bezeichnet, worauf sich sein Ruf bei seinen Zeitgenossen gründete und weshalb auch die Kunstgeschichte ihn nicht ganz vergessen darf.

Aus dem grossen Schwarm derer, die durch Roberts glänzende Erfolge angeregt, nun die spanische Treppe in Rom zur Basis ihrer Kunst machten, wusste besonders Victor Schnetz durch sein »Madonnengelübde« von 1831 die Gunst des Publikums zu erringen. Seine späteren Lieblingsthemen waren Kinderbegräbnisse, Ueberschwemmungen und dergleichen, zu deren sentimental melancholischem Inhalt die trockene Art seiner Malerei einen wenig angenehmen Contrast bildet. Erst Ernest Hébert sah Italien mit den Augen des Malers. Man möchte ihn den Perugino dieser Gruppe nennen. Er war der romantischste unter den Schülern Delaroches, ihm verdankte er seine coloristische Anschauung. Sein geistiger Vater war Ary Scheffer. Jener hat die Poesie der Sentimentalität, Hébert die Poesie der Krankheit erfunden. Seine Bilder sind stets technisch von grosser Feinheit. Sein Stil hat etwas weiblich Graziöses, fast Weichliches, sein Colorit etwas fein Duftiges, zart Verschwommenes. Er ist ein delicater Künstler, der einen Platz für sich einnimmt, so manierirt die Melancholie und Krankhaftigkeit seiner Gestalten sein mag. In der »Malaria



*Riedel: Die Rose.*

von 1850 war sie durch den Stoff motivirt. Diese Barke, die mit Männern, Weibern und Kindern über die Gewässer der pontinischen Sümpfe segelt, erscheint wie ein düsteres Symbol der Lebensreise; die Trauer der Dahinfahrenden ist die der Ergebung, sterbend wie welkende Blumen neigen die Menschen das Haupt. Aber später wurde das Fieber bei Hébert epidemisch. Die interessante Kränklichkeit kehrte, auch wo sie gar nicht hinpasste, selbst noch in den Bildern seiner Nachfolger wieder. Es erging den Italienmalern wie den Touristen. Was Robert als der Erste in dem Lande gesehen, sahen ganze Generationen nach ihm, nicht mehr noch weniger. Die Bilder waren immer Variationen über das alte Thema, bis in den 60er Jahren Bonnat mit eigenen realistischen Augen kam.

In Deutschland, wo sich die »Sehnsucht nach Italien« ebenfalls seit Wackenroders »Herzensergiessungen« in einer Unmasse lyrischer Gedichte Luft machte, vertritt *August Riedel* diese Phase der modernen Malerei, und da Leopold Robert noch berühmt ist, darf auch Riedel nicht vergessen werden. Riedel lebte zu lange (von 1800—1883) und da er in seinen letzten 30 Jahren nur noch schlechte Bilder malte, vergass man, was er in seiner Jugend geleistet. Damals war er der erste Apostel Leopold Roberts in Deutschland und als solcher von bahnbrechender Bedeutung. Als er 1819 seine Laufbahn an der Münchener Akademie begann, war dort noch Peter Langer, der Classicist Mengs'scher Marke, Director. Auch Riedel malte



*Riedel: Badende Mädchen.*

classicistische Historien und Kirchenbilder, einen Christus auf dem Oelberg, eine Auferweckung des Lazarus, Petrus und Paulus, die den Lahmen heilen. Doch als er 1823 nach Italien gekommen, machte er den entgegengesetzten Weg als die Andern: das classische Land befreite ihn vom Classicismus und erschloss ihm das Auge für die Schönheit des Lebens. Statt Langer'scher Heiligen malte er schöne Frauen in der malerischen Tracht des modernen Italien. Seine neapolitanische Fischerfamilie war für Deutschland eine ähnliche Offenbarung, wie Roberts neapolitanischer Improvisator für Frankreich. Der Marinaro, ein wenig theatralisch drapirt, sitzt auf der Erde, Frau und Töchterchen lauschen seinem Zitherspiel. Das blaue Meer mit den weissen Segeln, das ferne Ischia und Cap Missene bilden den Hintergrund; ein von weissen Wölkchen belebter Azurhimmel wölbt sich darüber. Alles war von sehr conventioneller Schönheit, doch gegenüber Robert ein Fortschritt. Es kündigte sich schon jenes Suchen nach glänzenden Lichtwirkungen an, das seitdem für Riedel bezeichnend wurde und ihm eine Sonderstellung innerhalb seiner Zeit anweist. »Selbst erfahrene Kenner, schrieb damals Emil Braun aus Rom, standen rathlos vor diesen coloristischen Zaubereien. Es dauerte oft lange, bis sie sich überzeugen konnten, dass eine solche Farbenpracht auf dem Wege der Allen bekannten Oelmalerei und mit denselben Stoffen hervorgebracht sei, die jeder beim Farbenhändler käuflich erhalten kann«. Riedel berührte, ob-

wohl schüchtern, ein Problem, das in seinem ganzen Umfang erst viel später aufgenommen wurde, und wenn Cornelius ihm sagte: »Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Leben lang mit grösster Anstrengung vermieden habe«, so sind Riedels sonnenlichtumsponnene Italienerinnen trotz ihres stereotypen Sichel'schen Lächelns doch galeriefähiger als die Bilder des Münchener Michelangelo geblieben. Vor seiner »Neapolitanischen Fischerfamilie«, die wie eine Melodie aus Aubers »Stumme von Portici« die Runde durch die Welt machte, vor seiner Judith, die im hellsten Morgenlicht das Haupt des Holofernes trägt, vor seinen Badenden Mädchen im Waldesdunkel und vor seiner mit raffinirten Lichteffekten gemalten Sakuntala schmollten, grollten und zeterten die Cartonmaler über Entweihung der deutschen Kunst in denselben hohen Tonlagen, als Riedels Freunde dessen Farbenhexereien, den »südlichen Sonnenglanz, den er auf die Palette genommen« unbegreiflich herrlich fanden. Heute wird es auch bei ihm schwer, seinen einstigen Ruhm als »coloristischer Feuerwerker« zu verstehen. Immerhin sichern ihm seine lange vor dem Auftreten der Belgier in Deutschland selbständig gewonnenen coloristischen Resultate eine feste Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst und vererbten sich unvermerkt auf seine Nachfolger, ohne dass sie ferner des Bahnbrechers und Urhebers gedachten.

Diesen Italienern stehen als zweite Gruppe der Reisenden die gegenüber, die den Orient mit seiner klaren Lichtfülle, seinen interessanten Menschen und malerischen Oertlichkeiten schilderten. Schon Gros hatte der französischen Kunst den Ausblick in das ferne Wunderreich eröffnet, aber keine direkten Nachfolger gefunden. Die Maler waren noch zu sehr in classicistischen Neigungen befangen, als dass Napoleons ägyptische Expedition ihnen Anregungen hätte geben können. Erst die Reisen Chateaubriands und die Verse Byrons, dann der griechische Befreiungskampf und besonders die Eroberung Algiers lenkten von Neuem das Interesse auf diese Gegenden und wiesen nun, nachdem die Revolution der Romantiker vorausgegangen, der Kunst in das Morgenland den Weg. Buchdrucker, Journalisten und Maler befanden sich bei der Armee. Der erste Anblick der Männer und Frauen am Strande in ihren prächtigen Trachten, mit hohen Filzhüten oder Turbans, mit schwarzen Sklaven, auf kostbar gesattelten Pferden, bei Trommelwirbel und Muezzinrufen von den Minarets, wirkte wie ein Schauspiel aus »Tausend und Eine

Nacht«. Man besuchte die Bazare, die Harems, die Kasernen der Janitscharen und die dunkeln Kerker. Man sah die verschleierten Frauen und die geheimnissvoll schweigsamen Häuser. Die Mauren, durch die strengen Vorschriften des Koran gebunden, flohen Anfangs vor den Malern, wie vor bösen Geistern, aber die maurischen Frauen öffneten den Siegern um so freudiger die Arme. Die Künstler stürzten sich voll Begeisterung in die neue Welt, wuschen sich mit Rosenöl und kosteten die Süssigkeit des horizontalen Lebens in allen seinen Consequenzen. Der Orient wurde für die byronischen Geister von 1830, was Italien für den Classicismus gewesen. Was liess sich Romantischeres denken! Man stieg in ein Dampfschiff mit allem modernen Comfort, mit allen Mechanismen des 19. Jahrhunderts, fuhr durch den Golf der Jahrtausende und setzte seinen Fuss auf ein Erdreich, wo es das Wort Fortschritt nicht gab, in ein Land, dessen Einwohner wie festgenagelt noch in denselben Costümen in der Sonne sassen, wo ihre Vorfahren vor 2000 Jahren gesessen. Hier fanden die Romantiker nicht nur eine farbenprangende Natur, die ihrer coloristischen Begierde entgegenkam, sie entdeckten auch einen Menschenschlag von derselben Schönheit, die nach der Lehre der Classicisten nur noch der italienische Bauer besass. Sie sahen »Menschen von angeborener Würde und merkwürdigem Adel in Stellungen und Gesten«. Damit war ein weiteres Stück Leben gewonnen. Und der Orient, wo Pracht und Einfachheit, Schönheit und Grausamkeit, sanfte Stimmung und wilder Ernst, glänzende Farbe und blendendes Licht inniger als irgendwo sich mengen, wo aus Schmutz und Elend der Reichthum an Ton, aus verkommenen Sitten der Glanz früherer Tage, aus verfallenden Dörfern versunkene Künstlerherrlichkeit lacht, er war so gross, so unergründlich und märchenhaft, dass er Jedem Gelegenheit gab, andere Eigenschaften in ihm zu entdecken.



*Alexandre Decamps.*

Für Delacroix, den Byron der Malerei, war er eine prächtige Decoration für die Leidenschaft in ihrer Rücksichtslosigkeit und ungefesselten Wildheit. Er, der bisher ausschliesslich in der Vergangen-



*Decamps: Die Schweinehirtin.*

heit gelebt, ging nun — in seinen »Frauen von Algier«, seiner »jüdischen Hochzeit«, dem »Kaiser von Marokko« und den »Convulsionären von Tanger« — dazu über, seine Beobachtungen an lebenden Menschen zu machen. Auch bei diesen Orientalen fand er die heisslodernde Sinnlichkeit und urwüchsige Wildheit, die seiner nach Pathos lechzenden Phantasie vorschwebte.

*Decamps,* der grosse Charmeur, der Meister der malerischen Caprice, fand im Orient seine Welt, weil hier die Sonnenstrahlen so leuchtend, die Figuren so malerisch, die Costüme so bunt sind. War Delacroix ein gewaltiger Künstler, so war Decamps nur Maler, ein Maler aber bis in die Fingerspitzen. Nichts war ihm gleichgültig in der Natur und Geschichte: er begeisterte sich ebenso an zwei braunen Betteljungen, die an der Ecke einer Mauer im Sonnenschein spielten, wie an antiken Epen und den Gestalten der Bibel. Er hat auf dem Mist pickende Hühner gemalt, Hunde auf der Jagd und Hunde im Stall, Affen als Gelehrte und Affen als Musiker in allen Situationen, die Teniers und Chardin liebten. Seine Schlacht von Taillebourg von 1837 ist treffend das einzige Schlachtenbild des Versailler Museums genannt worden. Alles war ihm Stoff für ein Bild, nie kümmerte er sich darum, wie ein anderer Künstler den Gegenstand würde aufgefasst haben. Aus jedem seiner Werke spricht eine Individualität, nicht ersten Ranges, aber sehr liebenswürdig, und das weist ihm unter seinen Zeitgenossen eine sehr hohe Stellung an.



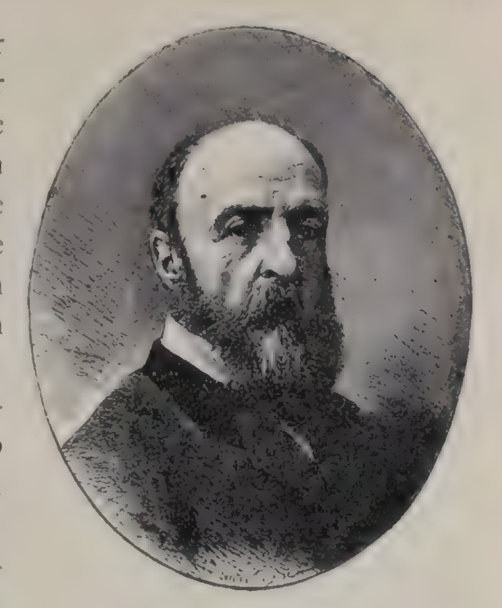
*Decamps: Die Schule ist aus.*

Nachdem er 1829 mit einem Phantasiebild aus dem Orient Erfolg gehabt, wollte er sich überzeugen, inwieweit die Wirklichkeit seinem Phantasietürkenthum entspreche und unternahm noch in demselben Jahr — also vor Delacroix — jene Reise nach dem griechischen Archipel, nach Constantinopel und Kleinasien, die für die französische Malerei eine Entdeckungsfahrt wurde. Der Salon von 1831 brachte seine »Runde von Smyrna«, die ihn mit einem Schlag zu einem Lieblingsmaler des damaligen Frankreich machte. Bald darauf folgte der Rundritt des Pascha mit den magern, keuchenden, rennenden Trabanten, der grosse türkische Bazar, auf dem er das bunte, lärmende Treiben eines orientalischen Marktes so hübsch schilderte, das türkische Kaffeehaus, der Halt arabischer Reiter, die türkische Schule, der türkische Fleischerladen. In allem, was er seitdem schuf, auch in seinen biblischen Bildern, hatte er den modernen Orient vor Augen. Wie Horace Vernet malte er die Figuren im Costüm moderner Araber und Egypter und stellte sie in Landschaften mit modernen arabischen Bauten. Aber aus den grossen Linien dieser Landschaften spricht zugleich etwas so Biblisches, Patriarchalisches, eine so träumerisch mystische Poesie, dass die Gestalten trotz des



*Marilhat: Ruinen der Moschee von Kairo.*

modernen Gewandes wie Visionen aus weiter Ferne erscheinen. Decamps' Malerei wurde nie trivial. Alle seine Bilder schmeicheln und nehmen das Auge ein, so sehr sie auf den ersten Blick die Erwartung täuschen, welche ältere Beschreibungen erweckten. Delacroix, sagte man vor 50 Jahren, malt mit Farbe, Decamps mit Licht, man ist bei ihm wie in einem Sonnenbad. Diese Transparenz der Atmosphäre, das Vibriren des Lichts, das die Zeitgenossen bewunderten, sucht man an Decamps' Bildern vergeblich. Man bewundert die Bravour der Mache, aber ein Lichtmaler war er nicht. Die Welt des Sonnenscheins, in den alles getaucht ist, das Schimmern und Glühen der Dinge in flüssiger, glänzender, zitternder Luft lernte erst ein Menschenalter später Gustave Guillaumet malen. Decamps erreichte die Lichtwirkung seiner Bilder noch im Sinne der alten Schule durch Verdunkeln der Schatten. Damit der Himmel hell erscheine, hüllte er den Vordergrund in undurchsichtige Schwere, und da in Folge des Bolusgrundes, den er zur Erzielung seiner schönen rothen Töne anwendete, die dunkeln Partien seiner Bilder allmählig pechschwarz, die hellen fleckig und todt wurden, will er weit mehr als Zeitgenosse Albert Cuyps wie als solcher Manets erscheinen.


*Eugène Fromentin.*

*Prosper Marilhat,* der dritte der Orientalisten, war als Zeichner eines deutschen Barons, der eine wissenschaftliche Reise nach dem Orient machte, früh in diese Laufbahn gekommen. Er besuchte Griechenland, Kleinasien, Aegypten und kehrte berauscht von all den Schönheiten dieser Länder 1833 nach Paris zurück. Aegypten besonders lag ihm am Herzen, so dass er sich in seinen Bildern »der Aegypter Marilhat« nannte. Decamps ward in der orientalischen Natur von dem scharfen Contrast der Lichter und Schatten, von der gewaltsamen Farbenpracht der Vegetation und der tropischen Gluth des südlichen Himmels geblendet. Marilhat sah das Neue mit ruhigerem Auge und näherte sich der schlichten Wirklichkeit. Er ist weniger virtuos, weniger kühn coloristisch als Decamps, aber vielleicht poetischer, und wurde deshalb in den Jahren 1833—44 fast mehr als jener geschätzt. Die Ausstellung von 1844, auf der er mit acht Bildern erschien, bedeutete zugleich das Ende seiner Laufbahn. Er hatte das Kreuz der Ehrenlegion erhofft und bekam es nicht, was den ehrgeizigen Mann erst zur Melancholie, dann zum Wahnsinn führte. Sein früher Tod — er starb im Alter von 36 Jahren — befreite Decamps von einem tüchtigen Rivalen.

Auf Marilhats Wege ging *Eugène Fromentin* weiter. Bei ihm ist von der Vorliebe für die glühenden Farben der Tropen und von dem phantastischen Colorit der Romantiker gar nichts mehr übrig. Er malte im Geist einer verfeinerten gesellschaftlichen Periode, in der man kein lautes Schreien, nur noch leichte Causerien vertrug. Seine Eleganz gab ihm der Orient; die stolze und feurige Natur des arabischen Pferdes enthüllte sich ihm. Fromentin sieht in seinen Porträts wie ein Cavallerieoffizier aus. Juristische Studien hatten ihn in seiner Jugend beschäftigt, bevor ihm der Verkehr mit dem Landschafter Cabat seinen Beruf entdeckte und ein dreimaliger Aufenthalt an den Grenzen Marokkos 1845, 1848 und 1852 seine Specialität bestimmte. Durch die in der Revue des deux mondes



*Fromentin: Falkenbeize in Algier.*

erschienenen Reiseschilderungen »Ein Jahr in Sahel«, wurde er als Schriftsteller, erst später — seit 1857 — als Maler bekannt. Fromentins Orient ist Algier. Während Marilhat die wunderbare Klarheit des südlichen Lichtes zu fassen suchte, Decamps die glühende Hitze des Morgenlandes, das finstere Brüten seines Himmels in den schwülen Stunden des Sommers und die grandiosen Silhouetten seiner Landschaft schilderte, hat Fromentin mit vielleicht zu viel System die Grazie und den Esprit des Orients gesucht. Geschmack, Feinheit, distinguirtes Colorit, geschmeidige, elegante Zeichnung sind seine Eigenschaften. Seine galoppirenden Araber auf ihren schönen Schimmeln sind von unnachahmlicher Noblesse, wahre Fürsten in jeder Bewegung und Stellung. Dabei ist die Ausführung seiner Bilder stets geistreich, leicht und chevaleresk. Was er gibt, wirkt nervös wie eine Skizze und hat doch jenen Grad der Vollendung, die den Amateur befriedigt. Immer sieht man ein kokettes Farbenbouquet und feine, leichte, wenn auch nicht tiefe Töne. Seine kleinen arabischen Reiter wirken in der Landschaft wie Blumen auf einem Teppich.

Fromentin wurde wegen dieser Koketterie später, als der Naturalismus im Zenith stand, sehr angegriffen. Man warf ihm vor, dass er nur die Augen kitzle, dass man Alles bei ihm, nur keine Wahrheit finde. Und an Wahrheitsgehalt ist Fromentins Orient gewiss nicht sehr ernst zu nehmen. Ein feingebildeter Mann, hatte er schon in seiner Jugend weniger die Natur als die alten Holländer studirt und sah auch das Licht des Orients in holländischem Helldunkel. Seine Bilder, raffinirte Kunststücke von nervöser Zeichnung und blendender, geistreicher Mache, sind mehr hingewischt als gemalt, mehr gefärbt



*Fromentin: Kämpfende Araber.*

als farbig. Er selbst spricht in seinem Buch von den grauen, kühlen Schatten des Orients. In seinen Bildern werden sie zu röthlichen oder braunen. Ein Suchen nach dem schönen Ton verweichlichte vielfach seine arabischen Scenen. Er betrachtete die Menschen des Orients mit zu pariserischen Augen. Je mehr seine Reiseerinnerungen verblassten, um so mehr begann er, sich eine Art Phantasieafrika zu schaffen. Er malte graue Himmel, nur weil er der blauen müde, malte Schimmel mit rosa, Füchse mit lila, Apfelschimmel mit violetten Reflexen. Es kam immer mehr gesuchte Grazie in seine Werke, bis sie schliesslich statt orientalischen Bildern Pariser Galanteriewaaren glichen, die nur daran erinnerten, dass Algier eine französische Stadt geworden.

Aber was liegt daran, ob Bilder aus dem Orient authentisch sind; solche Documente können Andere liefern, die nicht Fromentin heissen. Fromentin hat in seinen Werken sich selbst gegeben, das ist genügend. Man nehme sein erstes Buch »L'été dans la Sahara« zur Hand — es behauptet an Eleganz des Stils einen Platz in der französischen Literatur. Man lese sein classisches Hauptwerk »Les maîtres d'autrefois«, das er 1876 nach einer Reise durch Belgien und Holland veröffentlichte — es wird immer eines der feinsten, je über Kunst geschriebenen Bücher bleiben. Ein so feinsinniger Amateur, ein Kritiker, der sich mit solcher Delicatesse in die Kunstwerke Belgiens und Hollands versenkte, wurde nothwendig auch in seiner Malerei ein Gourmé schöner Töne. Dieser Mann, der nie eine plumpe Bewegung gemacht oder ein brutales Wort gesprochen, dieser sensitive, vornehme



*Fromentin: Fellahfrauen am Ufer des Nil.*

Geist konnte auch als Maler, wollte er wahr sein, nur ein raffinirter Künstler werden, in dessen Auge sich allein das Aristokratische des Orients spiegelte. Seine aus Grazie und Vornehmheit zusammengesetzte Kunst war das Produkt seiner selbst. Er ist ein Nachkomme jener zart weiblichen, verführerisch geistreichen, leicht improvisirenden, reizend witzigen Maler, die im 18. Jahrhundert peintres des fêtes galantes genannt wurden. Er ist der Watteau des Orients und in dieser Eigenart eine der bestrickendsten, liebenswürdigsten Erscheinungen der französischen Kunst.

*Guillaumet* endlich, der jüngste und letzte der Gruppe, fand im Orient die Ruhe: ein Ausläufer der Romantiker und zugleich ihr Antipode. Während jene als Söhne einer schlaffen, thatlosen Zeit sich an der Leidenschaft und Wildheit des Orients begeisterten, suchte Guillaumet als Kind einer hastenden, nervös schaffenden Epoche hier Beruhigung für seine Nerven. Wo jene Contraste sahen, fand er die Harmonie, nicht mehr wie Fromentin im Sinne des Chicismus: die Farbenanschauung Manets hatte ihm gelehrt, dass die Natur selbst überall stimmt und harmonisch fein ist. »Je commence à distinguer quelques formes; des silhouettes indécises bougent le long des murs enfumés sous des poutres luisantes de sui. Les détails sortent du demi jour, s'animent graduellement avec la magie des Rembrandt. Même mystère des ombres, mêmes ors dans les reflets — c'est l'aube . . . Des terrains poudreux inondés de soleil; un amoncellement de murailles grises sous un ciel sans nuage; une cité somnolente baignée d'une lumière égale, et, dans le frémissement



*Fromentin: Arabisches Lager.*

visible des atomes aériens quelques ombres venant çà et là détacher une forme, accuser un geste parmi les groupes en burnous qui se meuvent sur les places . . . tel m'apparait le ksar, vers dix heures du matin . . . .

»L'oeil interroge: rien ne bouge. L'oreille écoute: aucun bruit. Pas un souffle, si ce n'est le frémissement presque imperceptible de l'air au dessus du sol embrasé. La vie semble avoir disparu, absorbée par la lumière. C'est le milieu du jour . . . Mais le soir approche . . . Les troupeaux rentrent dans les douars; ils se pressent autour des tentes, à peine visibles, confondus sous cette teinte neutre du crépuscule, faite avec les gris de la nuit qui vient et les violets tendres du soir qui s'en va. C'est l'heure mystérieuse, où les couleurs se mèlent, où les conturs se noient, où toute chose s'assombrit, où toute voix se tait, où l'homme, à la fin du jour, laisse flotter sa pensée devant ce qui s'éteint, s'efface et s'évanouit«. Diese Beschreibung eines Tages in Algier in Guillaumets »Tableaux algériens« erklärt den Maler Guillaumet besser, als kritische Würdigung es könnte. Bei ihm ist der Orient das Land des Traumes und der Weichheit, eine weltentrückte Villegiatur für Nervenkranke, wo



*Guillaumet: Wohnung in der Sahara.*

man behaglich in der Sonne liegt und die Aufregungen von Paris vergisst. Nicht das Glänzende, Malerische funkelnder Geschmeide und bunter Costüme — das Schweigen, die hypnotische Narkose des Orients zog ihn an, die Weite des unendlichen Horizonts, die imposante Majestät der Wüste und grandiose tiefe Ruhe der afrikanischen Nächte. »Abendgebet in der Wüste« nannte sich das erste Bild, das er 1863 mitbrachte. Eine weite, unendliche Ebene. — Die gerade Linie des Horizontes nur unterbrochen von den Silhouetten einiger Berge und den Angehörigen einer Carawane, deren betend hingekauerte Gestalten sich kaum merklich über den Boden erheben. Wie eine Säule steigt der Rauch vom Lagerplatz in die Luft. Man fühlt, dass die Monotonie des Ortes sich nach rechts und links in's Unendliche ausdehnt, ein grossartig ernstes, den menschlichen Geist mit religiöser Betäubung schlagendes Nirwana. Für Decamps und Marilhat war der Orient ein grosser, rother Kupferblock unter blauer Stahlkuppel, ein schönes Ungeheuer, etwas glitzernd Glänzendes. Guillaumet will nicht mehr blenden. Seine Bilder geben den Eindruck einer grossen, drückenden Schwüle. Das Licht ist wirklich bei ihm »le frémissement visible des atomes aériens«. Auch nicht mehr wie Fromentin das Vornehme des Orients sah er. Jenen fesselte der Nomade, der Racearaber, der im Zelt und auf dem Pferde lebt, auf weissem Zelter in schönen, blauen und grünen Landschaften Löwen jagt — der Adel der Wüste. Arme Leute, die nie ein Pferd besessen haben, sind Guillaumets Modelle. Mit ihren Hunden, wildlebenden, bedürfnisslosen Thieren kauern sie wie mit Verwandten in der Sonne — die niedere, primitive Bevölkerung, die Parias der Wüste: zerlumpte Männer, deren lebenslange Siesta nur der Todeskampf unterbricht, animalische Weiber, deren Dasein unnütz, wie im Opiumrausch hinfliesst.



*Guillaumet: Orientalische Strasse.*

Nachdem die französischen Romantiker vorausgegangen, stellten dann auch die andern Nationen ihr Contingent zu den Orientmalern. Auch in Deutschland hatte die Poesie den Osten entdeckt. Rückert bewegte sich in dem Strophen- und Gedankenmaass orientalischer Lyrik, und der Freiheitskrieg der Griechen erregte die ganze leidenschaftliche Liebe, welche in der Seele des Deutschen für den Boden des alten Hellas wohnt. Wilhelm Müller sang seine Griechenlieder, Leopold Schefer liess 1825 seine Novelle »die Persierin« erscheinen. Aber wie die orientalische Novelle in unserer Literatur eine Episode blieb, ein fremdes Reis am deutschen Stamm, so sah auch die Orientmalerei hier keinen führenden Geist erstehen, nur eine Anzahl guter Soldaten, die mit Pflichteifer in den Schaaren der fremden Heerführer dienten. Mit ethnographischen Schilderungen eröffnete der Berliner Kretzschmer den Reigen, dem später der Berliner Wilhelm Gentz und der Frankfurter Adolf Schreyer sich anschlossen. Gentz, ein sehr geschickter Maler und coloristisch vielleicht der Begabteste unter den Berlinern der 60er Jahre, erscheint gegenüber den grossen Orientschilderern Frankreichs doch als recht trockener Realist, der eine gewisse Derbknochigkeit und unruhige Buntheit, norddeutsche

Nüchternheit und Berliner Witz in den Orient hineintrug. Schreyer, noch heute in Paris lebend, gehört in Fromentins Nähe. Auch ihn interessirte der Araber und sein Pferd. Alles spitzt sich in seinen Bildern zu einem blühenden, das Auge bestechenden Farbenbouquet zu. Weisse Pferde bäumen sich, sträuben die Mähne, blähen die Nüstern, Araber in reicher, malerischer Tracht sitzen darauf oder liegen am Boden. Rings breitet sich in wogenden Sandwellen die Wüste aus, bald von einem bleichen Horizont umwölkt, bald von weicher Abendsonne bestrichen, deren Strahlen golden auf den Furchen der Erde spielen. Schreyer ist — für einen Deutschen — ein ausserordentlicher Techniker und namentlich in seinen Skizzen von packendem, sprühendem Leben. Erst später — nachdem er 1875 mit Lenbach und Makart in Kairo gewesen — fand der Wiener Leopold Müller unter dem lichten Himmel, in der farbigen Welt des Nillandes die Domäne seiner Kunst. Auch seine Skizzen sind oft von coloristischer Delicatesse, und die ethnographische Genauigkeit, die er damit verband, hat ihn lange Zeit zum gesuchtesten Schilderer orientalischen Lebens und zu einem beliebten Illustrator ägyptologischer Werke gemacht. Mit Gérôme theilt er das Lehrhafte, ein wenig Pedantische seiner Bilder, während er sich durch grösseren farbigen Reiz mehr Fromentin nähert.

Den Engländern wurde durch die farbenglühenden Landschaften William Mullers der Weg in den Orient gewiesen, doch fand sich unter den Malern ebenfalls kein Byron. Frederick Goodall studirte dort das classische Element und suchte aus der Gegenwart die Vergangenheit zu reconstruiren. Am bekanntesten wurde der 1876 verstorbene, früher vielbesprochene J. F. Lewis, der lange Jahre Kleinasien durchwandert und dort seine Mappen mit Skizzen, seine Koffer mit orientalischen Gewändern und Waffen gefüllt hatte. Als er zurückkam, riss man sich um seine Bilder, die damals den Engländern eine neue Welt erschlossen, — heute thut man es nicht mehr. John Lewis war sehr fleissig und gewissenhaft; er studirte die Geräthe, Costüme und Volkstypen des Orients mit unglaublichem Fleiss. In seinen Harembildern wie in seinen Darstellungen des arabischen Lagerlebens ist Alles gemalt bis auf die Muster der Stickereien, die Ornamente der Turbans und die Kiesel des Sandes. Selbst seine Aquarelle sind Triumphe der Ausdauer — nur genügen Geduld und Ausdauer nicht, einen interessanten Künstler zu machen. John Lewis steht, auch in coloristischer Hinsicht, etwa auf dem Niveau von Gentz. Er hat weder die Würde des Muselmannes, noch die Grazie des Beduinen erfasst,

sondern ist bei der treuen, ein wenig schreienden Wiedergabe der Nebendinge geblieben. Erst Houghton, etwa mit Guillaumet parallel gehend, hat die grosse Ruhe, das mystische Schweigen des Orients zart interpretirt.

Von Italienern ist Alberto Pasini zu nennen, der, obwohl in Verdis Heimathsort Busseto bei Parma geboren, sich als Künstler vollständig der Gruppe der französischen Orientalisten anschliesst. 1852 nach Paris gekommen, ist er dort geblieben und verlässt es nur, wenn er im Sommer das hübsche Landhaus in Moncalieri bezieht, das ihm sein Pinsel in der Nähe von Turin erworben. Pasini ist heute ein Veteran der italienischen Malerei, den schon die Weltausstellung 1867 zum Inhaber der grossen Medaille machte. Er ist ein Stern des Kunsthandels, aber hat sich nie vom Erfolg blenden lassen, ist stets frisch mitgegangen. Man hat ihn oft mit Fromentin verglichen, doch steht er auch diesem selbständig gegenüber. Algier, die französische Colonie, die Heimath Fromentins, ist seine Sache nicht. Auch nicht Aegypten, das er Gérôme und dessen Nachahmern überlässt. Die europäische Türkei und Kleinasien sind seine Domäne. Und er ist in diesen türkischen Bildern weniger Ethnograph als Gérôme, auch kein so eleganter Figurenmaler wie Fromentin. Die Landschaft gibt den Grundton seiner Bilder. Aus weissen Marmorpalästen, die sich schimmernd in der Sonne baden, aus den prunkvollen Sätteln arabischer Pferde, den eingelegten Waffen und edelsteingeschmückten Turbanen der Orientalen, aus den Silhouetten weiter Moscheen und spitzer Minarets, die breit hingelagert die fleckenlose Reinheit des Horizonts umsäumen oder sich kokett zum blauen Himmel emporstrecken, aus wandernden Carawanen, die in der Ferne über gelbe Sandwüsten langsam dahinziehen, arrangirt er seine exquisiten, eleganten Bilder. Die kleinen Figürchen, mit denen er sie staffirt, sind sehr niedlich, doch seine Hauptsorge ist das Studium der zarten, transparenten Luft, der subtilen Veränderungen des Lichtes. Namentlich in seinen Aquarellen bindet er oft flimmernd feine Farbenbouquets zusammen. Eine Reihe von Ansichten aus Konstantinopel enthält wohl das Capriciöseste, was sein geistreicher Pinsel geschaffen.

Auch der Orient war somit nach allen Richtungen durchkreuzt. Die Erstgekommenen, die ihn mit fieberhaft erregten Augen sahen, hatten gigantische Legenden da gesammelt, Träume aufgehäuft, ihm ein grossartig phantastisches Leben verliehen. Sonnenbeglänzte Wüsten und sturmgepeitschte Wogen, nackte Weiberkörper und alle asiatische

Pracht des Ostens: dunkelrother Atlas, Gold, Crystall und Marmor wurden durcheinander geworfen und in schrecklichen Farbenvisionen mitten unter Finsterniss und Blitzen vorgeführt. Nachdem diese Generation wie ein Gewittersturm vorübergegangen, fand man den Chicismus Fromentins köstlich. Er genoss das, was die andern erregt hatte. Die Maler aller Nationen durchstreiften den Orient, ohne Zweck und Ziel, ohne wilde Leidenschaft, bereit, überall exotische Blumen zu pflücken und kokett ein paar Strahlen vom unbestimmten Flimmer der östlichen Welt zu erhaschen. Die grossen Dramen verwandelten sich in Elegien, in Schäfergedichte, Idyllen, auch trocken ethnographische Schilderungen gingen nebenher. Guillaumet vollendete das Zeitalter. Seine träumerisch zarte Malerei glich den schönen Sommerabenden. Der Glanz des blendenden Himmelsdomes hat sich gemildert, und eine ruhige Sonne am Horizont hüllt die Sandflächen, die sie Anfangs mit ihrer Gluth versengte, harmonisch in ein Netz rosiger Strahlen ein.

Ausläufer des Romantismus waren sie Alle. Der Drang in die Ferne, der die Gemüther erfüllte, war nur ein anderes Symptom ihrer Unzufriedenheit mit der Gegenwart.

Nachdem der Classicismus mit Hülfe der antiken Statuen die griechisch-römische Geschichte und das italienische Bauernleben behandelt, der Romantismus mit den Farben der Vlaamen das bunte Mittelalter und den farbigen Orient angebahnt, beide aber von der heimathlichen Umgebung, den politischen und socialen Verhältnissen der Zeitgenossen sich ängstlich ferngehalten, musste der nächste Schritt der Kunst dahin gehen, das bisher im Aether Roms oder in der Sonne des Orients schwebende Ideal resolut zur heimischen Erde herniederzuziehen. Ah la vie, la vie! le monde est là, il rit, crie, souffre, s'amuse et on ne le rend pas, mit diesen Worten hat Fromentin selbst die Nothwendigkeit des Schrittes gekennzeichnet. Die glückliche Entbindung der modernen Kunst war erst erfolgt, das durch 1789 gestellte Problem erst dann gelöst, wenn die umstürzende Erhebung des dritten Standes, die sich seit der Revolution immer gebieterischer vollzogen hatte, auch in der Malerei ihren klaren Ausdruck fand. Die Kunst geht immer parallel mit den religiösen Anschauungen, der Politik, den Sitten. Im Mittelalter lebten die Menschen im Jenseits, darum waren die Gegenstände der Malerei Madonnen und Heilige. Ludwig XIV. sagte: Alles kommt vom König wie das Licht von der Sonne, darum spiegelt sich auch in der Kunst seiner

Epoche das Königthum von Gottes Gnaden. Seit der Revolution hatte der Plebejer die Sonne des grossen Königs ergriffen, und unter dieser mächtigen Culturwandlung musste eine neue Umbildung der Kunst sich vollziehen. Auf das 1789 der Politik musste das 1789 der Malerei folgen, die Proclamation der Freiheit und Gleichheit aller Individuen. Erst eine Malerei, die keine bevorrechtete Classe von Göttern und Helden, Italienern und Orientalen mehr kannte, sondern den freigewordenen Menschen selbst, den tiers état als würdigen Gegenstand der Kunst ausrief, konnte das eigentliche Kind der Revolution, die Kunst der neuen Zeit sein. Belgien und Deutschland machten auf diesem Wege die ersten schüchternen Schritte.



XXI.

## Das humoristische Anekdotenbild.

ZUR selben Zeit, als den französischen Romantikern sich der Orient öffnete, entdeckten die deutschen und belgischen Maler den Landmann. Die Romantik, die der Ekel vor der unrühmlichen, farblosen, thatschlaffen Zeit bisher in das Tropische und Exotische getrieben, fasste festen Fuss in der Heimat. Auch bei den Bauern fand man eine stehengebliebene Vergangenheit, die feste Lebensgewohnheit und malerische Kleidung bewahrte.

Dem Amateur ist es schwer, zu diesen ältesten Bauernbildern in ein anregendes Verhältniss zu treten. Ihre Farbe ist dem sensiblen Auge ebenso unangenehm wie dem Ohr Musik auf verstimmtem Clavier. Sie sind geleckt und bunt im Ton, blechern in ihrer Glätte, die Figuren stehen hart in der Luft wie aus Bilderbogen geschnitten. Doch der Historiker darf nicht nur Amateur sein. Er wäre ungerecht, wollte er zur Abschätzung der Vergangenheit die Anschauung der Gegenwart zum ausschliesslichen Massstab nehmen. Auch an dem, was mit ihm gleichzeitig war, ist das Vergangene zu messen, und sobald man sich erinnert, welche Bedeutung diese bescheidenen Kleinmeister für ihre Zeit hatten, ist es nicht schwer, ihnen kunstgeschichtlich gerecht zu werden. In einer Epoche, da auf dem Gebiete der »grossen Malerei« nur unzulängliches, planloses Wollen auf dem theoretisch bereiteten Boden der Nachahmung herrschte, blüht hier zum ersten Mal geistige Eigenart. Während Cornelius, Kaulbach und ihre Genossen aus dem, was zur Zeit für das Vollkommene galt, einen conventionell-idealen Stil zogen, die Kunst der grossen Meister in einen Auszug und auf Anweisungen brachten, griffen diese »Genremaler« zum ersten Mal wieder in das unendlich Mannigfaltige der Natur und machten nach einer langen Periode rein reproductiver Malerei den ersten schüchternen Vorstoss, die Kunst aus dem Banne des Schemas, vom leblosen Nachbeten alter Formen zu befreien.

Selbst coloristisch haben sie den Ruhm, erstmals wieder eine Restauration der Maltechnik angebahnt zu haben. Ihre technische Mangelhaftigkeit war nicht ihre Schuld, sondern die Folge jenes verhängnissvollen Eingriffes von Winckelmann, durch den die neuere Kunst die technischen Traditionen verlor. Als sie auftraten, genossen sie nicht die Vorzüge, die mit der Entwicklung aus langer Ahnenreihe verknüpft sind. Sie mussten gewissermassen die Kunstgeschichte bei sich selbst anfangen, trafen zwischen sich und der älteren deutschen Malerei nur Männer an, die das Malenkönnen für eine Schande hielten. Es handelte sich darum, an der Hand der alten Niederländer das Band wieder zu knüpfen, das jene durchschnitten hatten, und schon dieser Hinweis auf die Niederländer war in Anbetracht der ästhetischen Anschauungen der Epoche eine That von revolutionärer Bedeutung. Theils mag dabei der Einfluss Wilkies mitgewirkt haben, der 1825 seine Reise durch Deutschland machte und dessen Bilder durch den Kupferstich weite Verbreitung fanden. Anderntheils ward durch Schnaases Niederländische Briefe 1834 die Aufmerksamkeit auf die alten Holländer gelenkt. Während die ganze von Winckelmann ausgegangene kunsthistorische Schule in leerem formalen Idealismus nur das classische Alterthum und das Cinquecento zu würdigen wusste und deren Massstab auf alle andern Perioden übertrug, regte Schnaase zum ersten Mal die geschichtliche Kunstbetrachtung an und erschloss damit auch dem modernen Schaffen weite bisher unbeachtete Gebiete. Die Folge seines Buches war, dass seitdem die Niederländer nicht mehr als »Affen der gemeinen Natur«, sondern als sehr feine Künstler galten, an denen der moderne Maler viel lernen könne.

In München waren die Vorbedingungen für eine volksthümliche Kunst schon durch die Lage der Stadt gegeben. München war im Beginne des Jahrhunderts der durchaus eigenartige Typus einer Bauernmetropole, die Hauptstadt eines Bauernstaates, und dieses Bauernthum strotzte von alterthümlicher Eigenart, buntem Wesen in Lebenweise und Tracht, von behaglich lebensfroher Gutmüthigkeit und bajuwarischer Urkraft. Hier hat sich daher die »Einkehr in's Volksthum« am frühesten vollzogen, und wenn die Bauernmalerei in der Folge mancherlei Auswüchse zeitigte, so blieb sie doch während des ganzen Jahrhunderts auch die starke Quelle, aus der die Münchener Kunst immer wieder frische Lebenskraft holte.

Schon in den 20er Jahren gab es in München eine bodenwüchsige Kunst, die durch die Treibhauspflanze Cornelianischer



*Peter Hess: Morgen in Partenkirchen.*

Malerei zwar eine zeitlang in ihrer Weiterentwicklung gehemmt wurde, später aber um so kräftiger emporschoss. Sie war von der tonangebenden Historienmalerei so verschieden, wie die »magots« des Teniers von den mythologischen Maschinen Lebruns und wurde von der officiellen Welt auch mit gleicher Geringschätzung behandelt. Cornelius und seine Schule lenkten die Blicke der Gebildeten so ausschliesslich auf sich und zogen die Tagesliteratur so gänzlich in ihren Bann, dass von dem, was ausserhalb ihrer Kreise in München geschah, nicht viel gesprochen ward. Kritikern, die ihr Wissen in der Zerpflückung von Historienbildern, in der Ausdeutung philosophischer Cartons und in Aufweisung stilistischer Aehnlichkeiten zwischen Cornelius und Michelangelo glänzen lassen wollten, hatte die energische Gruppe der Naturalisten wenig zu bieten. Erst dem historischen Blick, der in der Vergangenheit die Keime des Gegenwärtigen sucht, treten sie als achtunggebietende Gestalten entgegen, die, dem Eklecticismus der Grossmaler ihre eigene ehrliche Naturanschauung entgegensetzend, die Basis einer selbständigen modernen Kunst schufen.

Die höfisch-akademische Malerei des Cornelius hatte ihren Boden in der sixtinischen Capelle, der Naturalismus dieser »Genremaler« wurzelte im bayerischen Volksleben. Jene Grossmaler hausten einsam in weiten Monumentalbauten, die Naturalisten, die unbekümmert um antike und romantische Stoffe ihre Anregung im Leben der Bauern, in der Landschaft und im Kriegsleben suchten, brachten das Material für die ersten Sammlungen moderner Kunst

hervor. Wie als Künstler waren sie auch als Menschen ganz verschiedene Wesen. Cornelius und seine Schule gebildet, hochfahrend, sich im Besitz aller echten Kunst wähnend, schroff ablehnend gegen Alle, die nicht zu ihrer Fahne schwuren, die Naturalisten frische, fröhliche Menschen, derb, aber kerngesund, mit scharfem Blick für Natur und Leben. Die Monumentalmalerei verdankte ihre Entstehung den persönlichen Liebhabereien des Königs und zufällig gebotenen grossen Aufgaben; die realistische Kunst fand von der Fürstengunst unabhängig in den Kreisen des süddeutschen Adels und später des Münchener Kunstvereins ihre Förderer und erscheint als logische Fortsetzung jener Militärmalerei, die am Anfang des Jahrhunderts in Nürnberg, Augsburg und München ihre Vertreter hatte. Das bunte Gewimmel fremder Kriegsvölker, die über den deutschen Boden gejagt wurden, hatte damals Albrecht Adam, Peter Hess, Johann Adam Klein und andere angeregt, in trockener, aber ehrlich naiver Weise darzustellen, was sie sahen. Den Stechern diente Dürer als Leitstern, den Malern gab der vielseitige Darsteller des Soldatenlebens im 30jährigen Krieg, Philips Wouwerman, das Vorbild. Und als die kriegerischen Zeiten vorüber waren, wandte sich ein Theil der im Kriegslager aufgewachsenen Meister ganz naturgemäss auf die Darstellung des Bauernlebens, wo sie ja auch noch bunte malerische Costüme fanden. Wilhelm Kobell, dessen Radirungen aus dem bayerischen Volksleben werthvoller sind, als seine Schlachtenbilder, machte als einer der ersten diesen Uebergang. Der wackere Peter Hess malte 1820 seinen »Morgen in Partenkirchen«, worin er eine einfache Scene aus dem Hochgebirgsleben — Mädchen am Brunnen inmitten einer sonnigen Landschaft — schlicht und poetisch schilderte. Nachdem diese Bresche



*Heinrich Burkel.*



*Bürkel: Brigantentransport.*

geschlagen war, konnte Bürkel das Haupt der Münchener Bauernmaler werden.

*Heinrich Bürkels* Porträt zeigt einen vierschrötigen Riesen, dessen Aeusseres seltsam von dem seiner berühmten Zeitgenossen absticht. Jene Akademiker strichen die langen Haare zurück und richteten die Blicke begeistert nach oben. Bürkel schaut mit scharfem Auge auf den Boden, auf die harte, rauhe, gesteinte Erde. Jene liessen sich einen grossen Mantel — den Rauch'schen Statuenmantel — malerisch um die Schultern drapiren. Bürkel ist angezogen wie Jedermann. Kein Attribut ist beigefügt, um den Maler anzudeuten: keine Palette, kein Pinsel, kein Bild; auf dem Tisch neben ihm steht — ein Maasskrug. Ohne jede Pose sitzt er da, die Hand auf das Knie gestemmt, athletisch, ungeschlacht, kampfbereit, als ob er sich seiner Sonderart voll bewusst sei. Selbst der Aufforderung des Photographen: Bitte recht freundlich, gab er nicht Folge. Schon dieses Porträt erklärt Bürkels Kunst. Er war eine kerngesunde, ganz auf s i c h gestellte Natur, ohne jede Spur von Romantik, ohne Sentimentalität, witzelnden Humor und zuckersüssen Optimismus — von allen seinen Münchener Zeitgenossen der am wenigsten akademische nach seiner ganzen Art zu empfinden und zu denken.



*Burkel: Platzregen im Gebirge*

Aus dem Volke hervorgegangen, wurde er der Maler des Volkes. Er war am 29. Mai 1802 in Pirmasens geboren, wo sein Vater eine kleine Oekonomie mit Schenkwirthschaft, seine Mutter eine Krämerei betrieb, und war erst Lehrling bei einem Krämer, dann Gehilfe des Gerichtsschreibers gewesen, bevor er 1822 nach München kam. Hier wies ihn die Akademie als talentlos zurück, und indem sie dem Lehrling die Thore verschloss, erschloss sich dem Meister das Leben. Er ging in die Schleissheimer Galerie, sass copirend vor den Bildern von Wouwerman, Ostade, Brouwer und Berghem und entwickelte sich im Studium dieser Niederländer ungemein rasch. Seine ersten Arbeiten — Schlachten, Scharmützel und andere kriegerische Scenen, wie er sie in seinen Kinderjahren sah — sind dilettantische, unsichere Versuche; man merkt, dass ihm jegliche Führung und Anleitung fehlte. Um so bewundernswerther ist die Schnelligkeit, mit der er sich ein sattelfestes, für seine Zeit achtbares Können erwarb, die trotzige Selbständigkeit, mit der er, kaum im Besitz der nöthigen Ausdrucksmittel, sofort von den Bildern in die Natur ging. Er malt und zeichnet die ganze neue Welt, die sich ihm aufgethan:



*Bürkel: Ein Dorf im Winter.*

Weite Blicke über die Landschaft, bemooste Steine im Sonnenlicht, Wolkenbilder in grosser Zahl, Bauernhäuser mit ihrer Umgebung, Waldwege, Bergsteige, Figürliches aller Art, Pferde. Ueberall gibt ihm das Menschen- und Thierleben Anlass, es in charakteristischen Situationen zu schildern. Und als er sich später wieder in München niedergelassen, hörte er nicht auf, die süddeutsche Gebirgswelt mit frischem Sinn zu durchstreifen. Bis in's Alter machte er im Sommer und Winter kleine Reisen in's Bayerische Hochland. Tegernsee, Rottach, Prien, Berchtesgaden, Südtirol, Partenkirchen wurden in Wochen- und Tagesausflügen immer wieder besucht, und von überallher kam er mit energischen Studien heim, aus denen ebenso energische Bilder entstanden.

Denn wie jeder Künstler das Produkt zweier Faktoren ist, von denen einer in ihm selbst, der andere ausser ihm in seiner Umgebung und Zeit liegt, so müssen auch die Leistungen Bürkels nicht nur nach den Anforderungen der Gegenwart, sondern nach den Bedingungen, unter denen er producirte, beurtheilt werden. Was schwach an ihm ist, theilt er mit den Zeitgenossen; was er Neues hinzubrachte, ist sein eigenstes unbestreitbares Verdienst. In einer Periode des im Museum grossgezogenen Pseudoidealismus, der dem



*Bürkel: Schmiede in Oberbayern.*

echten vortrefflich abgeguckt hatte, wie man sich räuspert, besass er den Muth, lieber dürftig zu sein, als sich mit fremden Federn zu schmücken, in einer Zeit, die ihren Stolz darein setzte, mit Pinsel und Farbe Dinge darzustellen, deren Material besser Feder und Tinte ist, stellte er sich frisch in's Leben, in einer Zeit, wo ganz Deutschland ziellos ferne Zonen durchirrte, brachte er ohne einen Anflug romantischer Sentimentalität Allem eine gleich redliche, objective Treue entgegen, und durch diese frisch realistischen Eigenschaften ist er der Ahne der späteren Münchener Kunst geworden. Positiv und exact, zu ehrlich, um sich durch äusserliche Nachahmung scheinbar auf gleiche Höhe mit den grossen Alten zu schwingen, desto emsiger bestrebt, in den Geist der Natur einzudringen und Alles bis auf's Kleinste lieb zu gewinnen, schwach in der Farbenempfindung, aber gross im Naturgefühl — so war Heinrich Bürkel, und hierin hatten ihn die Jüngern zu ergänzen — nicht zu bekämpfen.

Das Eigenthümliche aller seiner Arbeiten ist wie bei den frühen Niederländern die gleichwerthige Behandlung von Figuren und Land-



*Bürkel: Pferde an der Tränke.*

schaft. Das Menschenleben erscheint ihm als Theil eines grösseren Ganzen; Thier und Landschaft werden mit derselben Liebe studirt, und seine glücklichsten Bilder geben eine Verschmelzung dieser Elemente, in der keins auf Kosten des andern vorherrscht. Interieurbilder sind selten, fast immer bewegt er sich in freier Natur. Hier aber ist sein Stoffgebiet ungemein weit.

Eine Gruppe für sich bilden die Arbeiten, in denen er italienische Stoffe behandelt. Bürkel war 1829—1832 in Rom, gerade in den Jahren, als Leopold Robert dort seine Triumphe feierte, und es ist ein seltsamer Unterschied zwischen den Arbeiten des Münchener und denen des Schweizer Malers. Dort schöne Posen, poetische Ideen und akademischer Formelkram, hier ungeschminkte naturalistische Derbheit. Selbst in Italien blieb ihm die Romantik, das Akademische fern. Sie hatten keinerlei Macht über die kerngesunde, rauh ehrliche Natur des Künstlers. Er sah in Italien nichts Anderes, als was ihm die Heimath bot, und schilderte es ohne Verschönerung, rechtschaffen, wie er es sah.

Bürkel brauchte nicht weit zu reisen, um Stoffe zu finden. Man stelle sich einen Menschen vor, der mit stiller, gedankenvoller Miene

die Ufer der Isar entlang wandert und schaut. Eine frische Bauerndirne mit ihrem Korb, ein Pflug in der Ferne, der langsam hinter schwitzendem Gespanne herzieht — das genügt, ihn mit Empfindungen und Gedanken zu erfüllen.

Seine eigentliche Domäne war die Landstrasse, die in den dreissiger und vierziger Jahren, bevor ihr die Eisenbahnen den Verkehr entzogen, von weit mannigfaltigerem Leben als heute erfüllt war. Vor allen alten Thoren zogen Last- und Postwagen hin. Wirthshäuser in jedem Dorf luden zur Rast, Schmiede an der Strasse warteten auf Kundschaft. Wagen aller Art und Pferde auf der Fahrt, Pferde vor der Schmiede, Gespannwechsel, Ausspann, das Aussteigen und Einsteigen der Fahrgäste, der Aufbruch der Marktleute — das sind die Dinge, die er auf der Landstrasse fand. Da werden die Pferde getränkt und zwischen Passanten und Kutscher gibt es Anlass zu kurzer Zwiesprache. Dort eilen die Fahrgäste bei Regenwetter, mit Schirmen bewaffnet, in's Wirthshaus. Oder sie harren in Pelze gewickelt, im Winter ungeduldig, bis der Hufbeschlag vollzogen.

Kleine ausgefahrene Feldsteige und Waldwege bieten mancherlei Aehnliches. Bauern fahren mit einer Holzladung zu Markte. Pferde stehen ausgespannt am Troge und der Fuhrmann, eine knorrige sehnige Gestalt raucht gemächlich die Pfeife. Ein Gespann nähert sich auf dunkelm Waldpfad einer Schmiede oder einsamen Köhlerhütte, in der Licht flimmert und über der sich kahle, schneebedeckte Berggipfel erheben.

Solche Schneebilder waren eine besondere Specialität des Malers und gehören an Einfachheit und Harmonie zum Besten, was er geschaffen. Schwere Holzfuhren, die eine Schneewehe passiren, im Schnee stecken gebliebene Lastwagen, derbknochige Holzknechte, die im winterlichen Wald beim Aufladen schwitzen, bilden die figürliche Staffage.

Doch auch das Leben auf dem Feld beschäftigte ihn. Da er gern Thiere darstellte, ging er den Aehrenlesern, Mähern und Sichlern aus dem Wege. Sein Lieblingsthema ist die Heu-, Korn- oder Kartoffelernte, die er gern ausführlich mit grossem Apparat erzählt. Mägde und Knechte, Alte und Junge sind fieberhaft thätig, Getreideschober aufzurichten oder bei drohendem Gewitter immer neue Bündel auf haushoch beladene Wagen zu packen.

In dieser Aufzählung ist das ganze Landleben Bayerns umschrieben. Nur die Sonntagsthemata, die eigentlich genrehaften

Motive fehlen. Und damit ist zugleich gekennzeichnet, was Bürkel eine eigenartige Sonderstellung anweist.

Seine Werke fallen in der Conception aus Allem heraus, was die gleichzeitige Generation der Grossmaler und die jüngere der Genremaler anstrebte. Die Grossmaler hausten in den Museen, Bürkel lebte in der Natur. Die von Wilkie beeinflussten Genremaler liebten, im Sinne der Engländer das Motiv auf das Novellistische auszuspielen. Frohe Nachricht, traurige Botschaft, ländliche Begräbnisse, Kindtaufen, Zweckessen boten Anlass, verschiedene Grade derselben Gemüthsbewegung zu schildern. Ihr Ausgangspunkt war eine Illustratoridee, sehr nett an sich, doch zu lustig oder weinerlich für Bilder. Bürkels Werke haben keinen literarischen Hintergrund, sind nicht als Geschichten aufgebaut, weder humoristisch noch sentimental gefärbt, sondern schildern intim die einfachsten Vorgänge des Lebens. Weder bot er dem Publikum süssliche Kost, noch suchte er zu rühren und durch romanhaft auszuspinnende Stoffe zu reizen. Er nahte dem Menschen, dem Thier und der Landschaft als strenger Charakteristiker, der keine Sentimentalität, Schwärmerei und Romantik kannte. Im Gegensatz zu allen jüngeren Bauernmalern ging er dem Auffälligen, Aussergewöhnlichen, Besondern, genrehaft Interessanten schroff aus dem Wege und suchte das tägliche Leben in Haus und Hof, auf dem Felde und der Landstrasse einfach und sachlich zu schildern. Fast alle englischen Genrebilder jener Jahre brauchten eine Unterschrift und wendeten sich an ein Publikum, das erst lesen will, dann sehen. Bürkel schildert die einfachsten Vorgänge, die keinen interessanten Katalogtitel brauchen. Seine Bilder erklären sich selbst: schlichte Schilderungen des Menschen- und Thierlebens in der Landschaft. Anfangs glaubte er, seiner Zeit wenigstens dadurch entgegenkommen zu müssen, dass er in breiter, epischer Weise componirte. Die öffentlichen Sammlungen besitzen hauptsächlich solche vielfigurige Bilder: den Abzug von der Alm, die Heimkehr von der Bärenjagd, der Thierschau und vom Jahrmarkt, Scenen vor dem Wirthshaus an Festtagen, den Aufbruch der Fuhrleute und dergleichen — Werke, denen das Schema der Composition und die Menge der Figuren etwas alterthümlich Ueberladenes gibt. Aber in den Privatsammlungen sind Bilder von einer damals unerhörten Einfachheit zerstreut: Staubige Landstrassen mit mühsam ziehenden Pferden, einsame Köhlerhütten im Waldesdunkel, verregnete oder verschneite Dörfer mit


*Carl Spitzweg.*

kleinen Figürchen, die vor Frost und Nässe schauernd über die Strasse huschen. Vom genrehaft Novellistischen, dem Suchen nach interessantem Stoff, von Anfang an frei, hat er hier sogar auf die epische Erzählung eines complicirten Vorgangs verzichtet und malt gleich den Modernen Dinge, die mit einem Blick zu erfassen und zu verstehen sind.

Bürkel nimmt nach alledem eine sonderbare Mittelstellung ein. Seine Farbe weist ihn durchaus dem Beginne des Jahrhunderts zu. Er war sich der coloristischen Schwäche seiner Zeit bewusst geworden und steht erheblich über dem coloristischen Maximum der Corneliusschule. Aber er ist trotz emsigsten Studiums der Niederländer doch hart und unkünstlerisch geblieben. Viel zu schonend gegen den gezeichneten Umriss, verfährt er nicht leicht genug mit Leichtem, nicht flüchtig genug mit Flüchtigem. Was die Modernen nur undeutlich ahnen lassen, zeichnet er spitz und handgreiflich. Was flüchtige Form hat, wie Wolken, rundet er ab und putzt er. Seine Farbe ist bunt, seine Vortragsweise temperamentlos und ohne malerischen Witz. Aber obwohl in der Technik ungeschickter, sind seine Arbeiten doch im Inhalt moderner, als alles was die nächste Generation hervorbrachte. Es ist ein Element der Intimität darin, das über die herkömmliche Genremalerei hinausgeht. Wie er in seinen ungemein frischen, naiv unmittelbaren Landschaftsstudien nicht blendende Ausnahmseffekte festhielt, sondern dem Werktagscharakter der Natur gerecht zu werden suchte, so strebte er auch in seinen Figuren nur die schlichte Reproduction des von der Natur Gegebenen an. Die Hände seiner Bauern sind rechte, echte Arbeitshände, schwerfällig, plump und wettergebräunt. Einfach und sachlich sind alle Bewegungen. Andere haben Lustigeres erzählt — Bürkel entrollt ein treues Bild des Milieu, in dem sich das Leben der Landleute abspielt. Andere haben ihre Bauern salonfähig gemacht und ihnen die Nägel gereinigt — Bürkel



*Spitzweg: Die Dachstube.*

predigt ein ernstes, strenges, pietätvolles Studium der Natur. Eine ganz neue Zeit wirft ihren Schatten in dieser innigen Hingabe an das Leben voraus. Seine Bilder enthalten in ihrer Intimität und Einfachheit schon den Keim dessen, was später die Aufgabe der Modernen wurde. Alle Folgenden in Deutschland waren Kinder Wilkies, erst Wilhelm Leibl setzte, mit besseren technischen Instrumenten versehen, geistig da wieder ein, wo Bürkel aufhört.

*Carl Spitzweg,* in dessen liebenswürdigen Bildchen sich zarte discrete Empfindung originell mit realistischer Detailarbeit vereinigt, zählt gleichfalls zu den Wenigen, die, abseits von der herrschenden Strömung im Stillen wirkten und schufen, bis ihre Stunde schlug. Ganz auf sich angewiesen, ohne Lehrer, arbeitete auch er sich unter dem Einfluss der Alten empor. Durch Copiren kam er hinter ihre coloristischen Geheimnisse und wusste seinen poesievollen Werken ein merkwürdiges Cachet ansprechender altmeisterlicher Feinheit zu geben. Man blättert im Spitzweg-Album wie in einem Märchenbuch aus den Zeiten der Romantik und ist doch gleichzeitig über das Malenkönnen des Meisters erstaunt. Ein Genie, vereinigte er drei scheinbar widersprechende Eigenschaften in sich: Realismus, Phantasie und Humor. Mit Schwind wäre er am ehesten zu vergleichen, nur dass jener mehr Romantiker war als Realist, Spitzweg mehr Realist als Romantiker. Jenen trägt die Sehnsucht in weltentrückte, vorzeitliche Ferne, diesen hält ein ausgeprägter Wirklichkeitssinn fest auf der Erde. Er besitzt wie Jean Paul die unbegrenzte Phantasie, die mit luftigen Träumereien ihr neckisches Spiel treibt, doch er hat auch wie dieser das frohe Behagen des Kleinstädters an den Bildern seiner engumgrenzten Welt. Er liebt



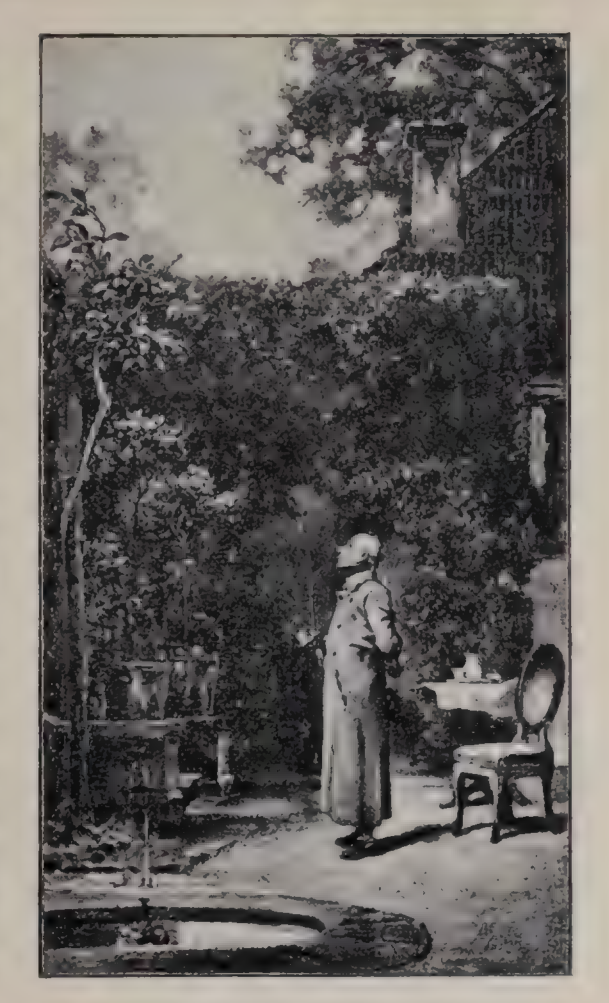
*Spitzweg: Der Nachtwächter.*

wie Schwind Klausner und Waldbrüder, Hexen-, Nymphen- und Zauberspuk, spielt wie Bœcklin mit Drachen und Kobolden, aber er nistet sich auch mit liebenswürdiger Behaglichkeit beim biederen Schulmeisterlein, bei der armen Näherin fest und gibt seinen eigenen kleinen Leiden und Freuden mit beschaulicher Laune Gestalt. Seine Drachen sind behaglich philisterhafte Drachen, und seine Troglodyten, die sich in weltabgeschiedener Felseneinöde kasteien, verrichten ihre Busse mit gemüthlicher Ironie. Ein feiner Humor ist bei Spitzweg das Bindeglied zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Die kleinen, zart empfundenen Bildchen schildern das Deutschland der 40er Jahre und liegen ab vom rauschenden Leben unserer Zeit, wie ein idyllisches, in Sonntagsstille schlummerndes Dörfchen. Sein armer Poet, das alte, magere Männchen mit der spitzen Nase und Zipfelmütze, der, die Decke bis an's Kinn gezogen und durch einen grossen rothen Regenschirm gegen die Unbilden der Witterung geschützt, in seiner armseligen Dachlucke sitzt und mit erfrorenen Fingern Verse skandirt; — der im Aktenstaub grau gewordene Schreiber, der mit blöden Augen seinen Gänsekiel spitzt und sich dabei als Theil der weltregierenden Bureaukratie fühlt; — der Bücherwurm, der, Bücher in der Hand, Bücher in den Taschen, Bücher unter den Armen, Bücher zwischen die Beine geklemmt, auf der höchsten Leiter der Bibliothek steht und in seinem stillen Glück die Stunde des Mittag-



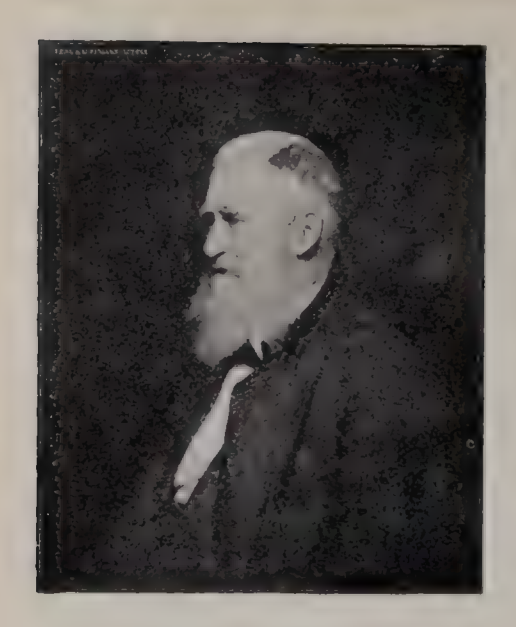
*Spitzweg: Der Briefträger.*

essens versäumt, bis sich der Haushälterin zorniger Redefluss keifend über sein armes Haupt ergiesst; — der alte Herr, der andachtsvoll den Duft der seit Jahren erhofften Kaktusblüthe einsaugt; — das kleine Männchen, das sein Vögelchen mit einem Stück Zucker lockt; — der Wittwer, der über das Medaillonporträt seiner besseren Hälfte nach zwei niedlichen, im Park spazieren gehenden Mädchen schielt; — der Polizeidiener, der sich am Stadtthor die Zeit mit Fliegenfangen vertreibt; — der alterthümlich befrackte Hagestolz, der einer am Marktbrunnen scheuernden Küchenfee feierlich einen Blumenstrauss darbietet, zum Vergnügen aller aus den Fenstern lauernden Klatschschwestern; — das Liebespärchen, das in glücklicher Vergessenheit durch ein enges Gässchen streicht, an der Bude eines Antiquars vorüber, wo zwischen Urväterhausrath eine vergoldete Venusstatuette in wackliger Wiege liegt; — die Kinderchen, die mit aufgehobener Schürze einen vorüberfliegenden Storch um ein Brüderchen ansingen — all diese Bildchen muthen an wie ein Gruss aus längst vergangener Zeit. Spitzweg wirkt wie Jean Paul lustig und wehmüthig, spiessbürgerlich und idyllisch zugleich. Der Postillon gibt mit seinem Horn das Zeichen, dass die Stunde der Abfahrt gekommen; Sennerinnen schauen von grüner Bergkuppe ins weite Land hinaus; Einsiedler sitzen weltvergessen vor ihrer Klause; alte Freunde eilen sich nach Jahren der Trennung in die Arme; Dachauer Mädchen in weissem Festgewand beten an Waldkapellen; Schulkinder ziehen singend durch ein stilles Bergthal;



*Spitzweg: Morgenconcert.*

Mägde plaudern Abends beim Wasserholen am moosbewachsenen Marktbrunnen, oder ein Briefträger in der gelben thurn- und taxis'schen Uniform lockt durch sein Erscheinen die ganze Einwohnerschaft des alten Landstädtchens ans Fenster. Das kleine Männchen mit der ärmlichen Schneiderfigur, der bis zum 30. Jahre Apotheker gewesen, war eine selbständige, eigenartige Künstlernatur, die sich dem Gedächtniss unvergesslich einprägt. Man braucht nur sein Porträt zu sehen, wie er in langem Schlafrock, mit dürftigem Bart, langer Nase und einem neckischen Zug um die Augenwinkel an der Staffelei sitzt, so gewinnt man ihn lieb, ehe man seine Arbeiten kennt. Spitzweg erzählt in ihnen sein eigenes Leben. Mensch und Maler decken sich bei ihm. Es gibt ein kleines hübsches Bildchen, wie er als alter Knabe früh Morgens zum Fenster hinausblickt und über die Dächer hinweg einer alten Näherin zunickt, die die ganze Nacht durchgearbeitet und gar nicht bemerkt hat, dass es Tag geworden: das ist die Welt, in der er lebte und die Welt, die er gemalt hat. Selbst ein herzensguter, hartgesottener Junggeselle mit drolligen Wunderlichkeiten, hauste er im ältesten Stadttheil Münchens in einer vier Treppen hoch gelegenen kleinen Wohnung, zu der nur Moritz Schwind zuweilen hinaufkletterte und wo man über Dächer, Giebel und Zinnen auf ferne, rauchige Thürme blickte. Sein Atelier war ein krauses Durcheinander von nüchterner Ungemüthlichkeit und biedermaierisch poetischer Traulichkeit. Hier sass er, selbst ein verknöcherter Anachoret, Spiessbürger



*Hermann Kauffmann.*

und Bücherwurm, eingewoben wie in ein Spinnennetz, und malte hinter einem bescheidenen Fenster seine köstlichen Bildchen. Hier nahm er seine einfache Mahlzeit an einem kleinen, wackligen Tischchen, an dem er auch Abends, allein, in Bücher vergraben, zu sitzen pflegte. Ueber seiner dicken Nase funkelte eine schwere, silberne Brille mit scharfen Gläsern, der grosse Kopf mit den ironisch zwinkernden Augen ruhte auf mächtiger, durch spitze Vatermörder erhöhter Cravatte. Seine Redeweise war, wenn er von Fremden gestört wurde, langsam und unbeholfen; wenn Schwind bei ihm war, geistreich satirisch. Da wurde er beweglich wie Quecksilber, durchlief mit grossen Schritten das Atelier, gestikulirte und führte ganze Komödien auf, wenn er die Personen, von denen er sprach, in drastischer Mimik parodirte. Sein Charakter hat dieselbe Mischung von philiströser Behaglichkeit und gemüthlicher Komik, die so thaufrisch aus seinen Arbeiten lacht. Ein Stück von der biederen Philisterhaftigkeit Eichendorf's lebt in diesen deutschen Kleinstädter-Idyllen, zugleich aber ein Können, das noch heute zur Achtung zwingt. Im Spitzweg-Album summt und klingt die ganze Romantik wie in einen Käfig eingeschlossen. Hier ist Alles vereint: Waldesduft und Vogelsang, Reiselust und kleinstädtisches Stillleben, Sonntagsstimmung und Mondschein, Landstreicher, Bürgerwehr und wandernde Musikanten, Studenten, die Studentenlieder singen, Gelehrte, Bürgermeister und Rathsväter, langhaarige Maler und fahrende Schauspieler, rothe Schlafröcke, grüne Pantoffeln, Schlafmützen und Pfeifen mit langen Rohren, Serenaden und Nachtwächter, rauschende Brunnen und schlagende Nachtigallen, wehende Sommerlüfte und hübsche Dirnen, die aus den Erkern des Morgens halbverschlafen auf die Wanderer grüssend herabblicken und sich dazu die Haare strählen. Mit Schwind theilt er zugleich die merkwürdige Fähigkeit, die passende Umgebung für seine Figuren zu erfinden. All diese Plätze, Gässchen und



*Kauffmann: Holzfuhre im Schnee.*

Winkelchen, die den Rahmen seiner Kleinstädtereien bilden, scheinen in ihrer minutiös treuen Durchführung bestimmten Oertlichkeiten zu entsprechen und sind doch frei aus dem Gedächtniss gemalt. Wie er keine der originellen Figuren vergass, die er in seiner Jugend gesehen, so hielt er auch die grillig wunderlichen Baulichkeiten, der ober baierischen und schwäbischen Landstädtchen, die er auf seinen Studienreisen besuchte, mit solcher Sicherheit im Gedächtniss fest, dass er sie jederzeit als passende Begleitung für die Melodie seiner Figuren zur Verfügung hatte. Es ist, als ob man an einem sonnigen Sonntagmorgen durch die blühenden Gärten und krummen holperigen Gässchen eines alten deutschen Städtchens wanderte. Mitunter auch, als ob Spitzweg nicht der Biedermeierzeit, sondern der Gegenwart angehörte. Erst spät, nachdem er an der Universität studirt und das pharmaceutische Examen bestanden, war er zur Malerei gekommen. Trotzdem gelang es ihm, sich zu einer coloristischen Feinfühligkeit durchzuarbeiten, die in jenen Jahren ohne Gleichen ist. Er hat Burnets Principien der Malerkunst durchgenommen, Italien besucht, mit Eduard Schleich 1851 eine Studienreise nach Paris, London und Antwerpen gemacht; er hat in der Galerie von Pommersfelden Berghem, Gonzales Coquez, Ostade und Pœlenburg meisterhaft copirt, später Pilotys Auftreten erlebt — aber so sehr er aus den jeweilig



*Hermann Kauffmann: Sandweg.*

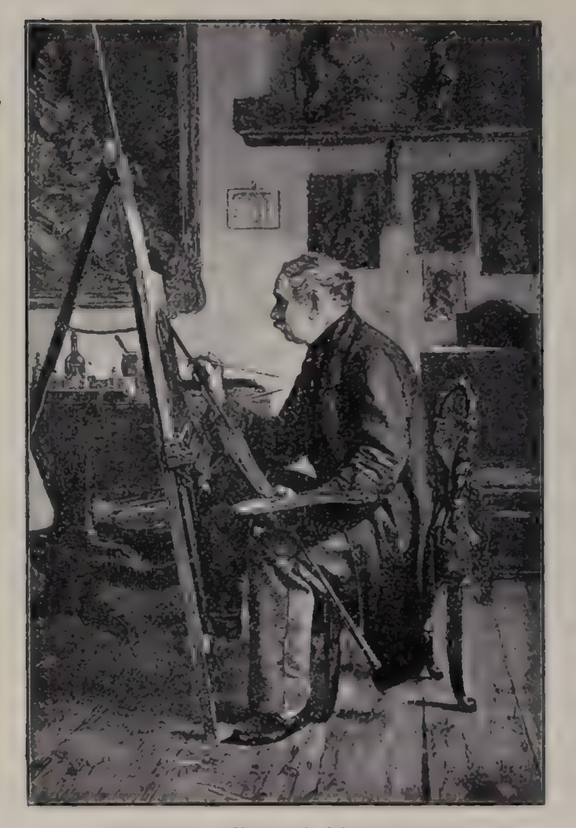
herrschenden coloristischen Strömungen Nutzen zog, ist er doch keinem seiner Zeitgenossen ähnlich und von der kalten Härte der ältern Genremaler gleichweit wie von Pilotys brauner Sauce entfernt. Er hat als einer der ersten in Deutschland, wirklich die Wollust des Malens empfunden und weiche, üppige, schmelzende Farben gemischt. Es gibt Landschaften von ihm, die in ihrer reizenden Frische direkt an die Schule von Fontainebleau streifen. Bald flüchtet er sich in den deutschen Wald, malt wunderbar die träumerische Stimmung alter Eichen: am schönsten, wenn über den flüsternden Bäumen die stille Nacht steht, die Bäche verschlafen rauschen und der frische Duft einer lauschig einsamen Welt geheimnissvoll die Luft durchzittert. Oder auf dem Flachland wogt das goldene Korn, in dessen Schatten die Wachtel schlägt; wie klingt und summt es auf seinem Grunde von geheimnissvollen Stimmen. Oder es dehnt sich die Haide mit ihren braunen Stämmen ernst und finster aus, der Boden raunt dem Wanderer im Dunkel des Abends seltsame Geschichten zu, die sich einstmals hier abgespielt und nun aus der Vergangenheit flüstern. Spitzweg hat hellgrüne Wiesen gemalt, in denen wie bei Daubigny als leuchtende, helle Farbenflecken nur die rothen Figürchen kleiner Bäuerinnen auftauchen. Er gibt sonnedurchblitzte Waldlichtungen, von einer prickelnd coloristischen Pikanterie, wie sie sonst nur bei Diaz sich findet. Und er hat, wenn er seine öden Bergthäler und steilragenden Felswände mit phantastischen



*Hermann Kauffmann: Heimkehr vom Felde.*

Drachenhöhlen und seltsamen Anachoreten belebte, dabei manchmal so kühne Farbensymphonien von saphirblau, smaragdgrün und roth erklingen lassen, dass seine Bildchen wie Vorahnungen Bœcklins erscheinen. Spitzweg war ein Maler für Amateurs. Seine vornehmen Cabinetsstücke gehören zu den wenigen deutschen Erzeugnissen jener Jahre, die zu besitzen ein Genuss ist, und erfreuen wie seltene Leckerbissen, wenn man in der trostlosen Oede öffentlicher Galerien auf sie stösst.

Bürkels realistisches Programm wurde mit fast noch grösserer Energie von *Hermann Kauffmann* aufgenommen, der von 1827—33 dem Münchener Kreise angehörte und dann bis zu seinem Tode 1888 in seiner Vaterstadt Hamburg malte. Sein Stoffgebiet war im Allgemeinen das Bürkels: Bauern auf dem Felde, Fuhrleute auf der Landstrasse, Holzfäller bei der Arbeit und Jäger im verschneiten Wald. In den ersten Jahren nach seiner Heimkehr verwendete er für seine Bilder noch vorwiegend Motive aus der süddeutschen Gebirgswelt. Ein Ausflug nach Norwegen 1843 regte ihn zu einer Reihe norwegischer Landschaftsstudien von ungemeiner Frische und naiver Unmittelbarkeit an. In der Probstei in Holstein studirte er das Fischerleben. Sonst bildet fast immer die Umgebung Hamburgs


*Friedrich Eduard Meyerheim.*

den Hintergrund seiner Bilder: Harburg, Kellinghusen, Wandsbeck, das Alsterthal. Und Lichtwark betont mit Recht, dass in diesen Werken oft eine Einfachheit der Mache, eine Grösse der Auffassung ist, die direct an Jean François Millet streift. Namentlich gilt dies von den zahlreichen Studien, die aus dem Nachlass des Malers in den Besitz der Hamburger Kunsthalle kamen. Kauffmann pflegte seine Bildermotive in Cartons vorzubereiten, die bald nur in Bleistift, bald in Kreide, gelegentlich auch in Buntstift oder leichten Aquarellfarben ausgeführt wurden, und diese frischen Vorarbeiten gewähren einen viel ungetrübteren Genuss als die vollendeten Bilder. Bei jenen wird die Freude an den originellen Eigenschaften durch die Buntheit des Colorits beeinträchtigt; hier, wo die zurückhaltend angewandte Farbe nicht stört, wird das Auge desto mehr auf die breite originelle Mache, die freie Grösse der Anschauung gelenkt. Hätte er besser malen können und nicht in dem abgelegenen Hamburg gelebt, wäre er vielleicht als einer der epochemachenden Maler des Jahrhunderts zu feiern.

In Berlin ging mit diesen Meistern der gute *Eduard Meyerheim* parallel, dem ein altes Herkommen den Ruhm gibt, das Bauern- und Kinderbild in die deutsche Malerei eingeführt zu haben. An künstlerischer Kraft kann er weder mit Bürkel noch mit Kauffmann verglichen werden. Jene sind energische, gesundheitstrotzende Realisten, die in Allem, was sie zeichneten, nur von der ernsten Absicht ausgingen, das Leben in seinen charakteristischen Aeusserungen zu packen. Der kindliche, freundlich lächelnde Meyerheim neigt bedenklich einer sentimental-rührseligen Umhüllung der Wirklichkeit



*Meyerheim: Der Schützenkönig.*

zu. Für Berlin bleibt ihm seine Bedeutung gleichwohl unbestritten. Bisher waren auch an der Spree Zigeuner, Schmuggler und Räuber die einzigen Menschengattungen, die der Kunst neben Rittern, Mönchen, Edelfräulein und Italienerinnen als darstellungsfähig galten. Friedrich Eduard Meyerheim suchte die Bauern auf, noch bevor die Literatur diesen Schritt gethan, und eröffnete 1836 mit seinem Schützenkönig die Reihe der bescheidenen Bildchen, in denen er nicht müde wurde, die kleinen Feste des Landmannes, das Glück der Eltern und die Spiele der Kinder in treuherzig braver Weise zu schildern.

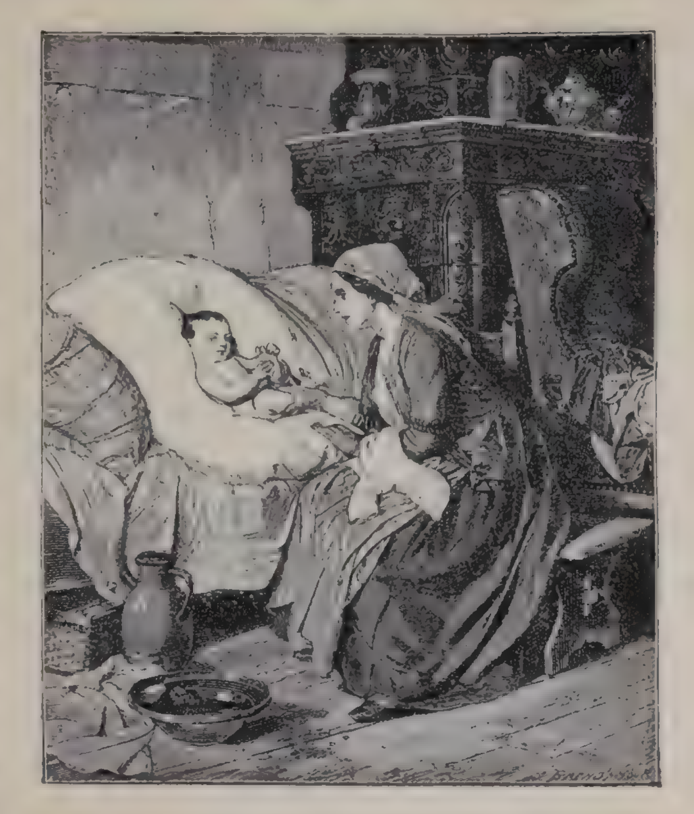
In dem alten Danzig war er emporgewachsen, in den winkligen Gässchen der alten freien Reichsstadt zwischen Trödelbuden, Krämern und Handwerkern trieb er sich als Knabe herum. Und als er sich später in Berlin niedergelassen, malte er, was ihn in seiner Jugend erfreute. Seine Studienreisen waren wenig ausgedehnt, sie führten ihn ausserhalb der Mark kaum weiter als nach Hessen, dem Harz, nach Thüringen, Altenburg, Westphalen. Hier zeichnete er mit unermüdlichem Fleiss die traulichen Dorfhäuser und baumumschatteten Kirchen, die Hütten, Höfe und Gässchen, die



*Meyerheim: Die Strickstunde.*

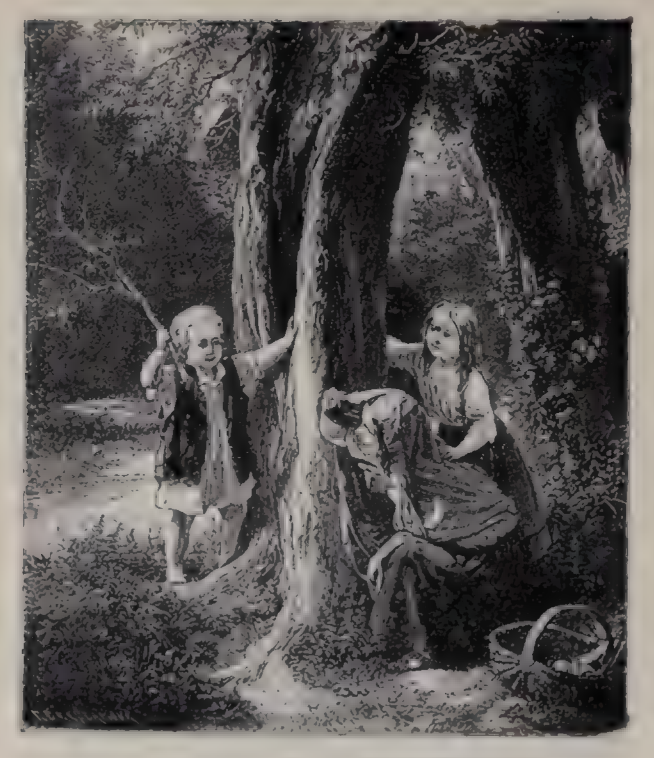
verwitterten Stadtwälle mit ihrem morschen Gemäuer, die bescheidenen Landschaften Norddeutschlands, liebliche Thäler, buschige Hügel und Bleichen, von stillen Flüsschen unter alten Weiden durchzogen und belebt von den Figuren der Bauern, die noch so manches Stück ihrer alten Volkstrachten bewahrten. Einen Begriff vom deutschen Volk jener Zeit können seine Bilder gewiss nicht geben. Denn nur in der besten Kirchweihstimmung mit Sonntagstoilette und reingewaschener Seele hat das Landvolk Meyerheim gesessen. Klarheit, Sauberkeit, Nettigkeit herrschen durchaus vor. Aber so wenig seine Bilder der Wahrheit entsprechen, so wenig wirken sie affectirt unwahr, da ihr Idealismus keiner Schulschablone, sondern dem harmlos heiteren Naturell des Malers entsprang. Eine gemüthlich idyllische Poesie liegt über seinen Figuren und Wohnstuben. Keusch und anmuthig sind seine Frauen und Mädchen; man fühlt, dass Meyerheim den Leiden und Freuden der kleinen Leute ein warmes Mitgefühl entgegenbrachte, dass er Verständniss hatte für dies glückliche Familienleben, sich selbst gern an den lustigen Volksfesten betheiligte, dass er die Welt nicht nach Schönheitsregeln idealisirte, sondern sie so schön zu sehen glaubte. Sein Schützenfest auf dem Lande von 1836 (Berliner Nationalgalerie) hat als Hintergrund eine weite, freundliche Hügellandschaft mit blauen Höhenzügen in der Ferne, über denen freundlicher Sommersonnenschein liegt. Vorn bewegt sich eine Menge sauber nach Studien zusammengestellter Figürchen. Der bekränzte, festlich geschmückte Schützenkönig steht, die Büchse in der Rechten,

stolz am Wege, auf dem, von der Dorfmusik begleitet, der Schützenzug naht. Ein alter Bauer beglückwünscht ihn, die hübschen Dorfdirnen und Bauernfrauen in ihrer schmucken Volkstracht kichern und schauen; die Nachbarn trinken ihm lustig zu. Die »Morgenstunde« im Hause des Tischlers, wo der Grossvater dem Enkelchen die Schulaufgabe überhört; das Versteckspiel der Buben hinter den Bäumen; der Strickunterricht der Grossmutter; die junge Frau am Bett ihres nackten Knaben, der die Decke abgeworfen hat und mit seinen rosigen Füsschen spielt; der Kirchgang im hessischen Dorf, mit dem lindenbeschatteten Marktplatz und den frischen Mädchengestalten in der festlichen Volkstracht — das alles sind Bilder, die einst in Kupferstich und Lithographie ganz Deutschland überschwemmten und das Entzücken jedes Kunstvereinsgastes waren.



*Meyerheim: Morgenstunde.*

Allgemeine Verbreitung fand das deutsche Bauerngenre erst, nachdem seit dem Ende der 30er Jahre der Dorfroman in Schwung gekommen. Walter Scott, der Romantiker, war zugleich der Begründer der Bauernnovelle: er studirte zuerst das Leben und den menschlichen Charakter am Bauernthum seiner Heimath: dessen derbe, gesunde Fröhlichkeit, seine humoristischen Sonderheiten, seine hitzige Streitlust, und führte die romantischen Geister aus ihrer idyllischen oder düstern Traumwelt so der Wirklichkeit und deren Poesie näher. Bei uns gab ein Menschenalter später Immermann mit der Oberhof-Episode seines Münchhausen dieser Gattung Existenz. Der »Dorfschulze« ward rasch eine jener typischen Gestalten, nach denen



*Meyerheim: Spielende Kinder.*

von der Poesie hundert andere gebildet wurden. Jeremias Gotthelf begann 1837 mit seinem »Bauernspiegel« die Schilderungen aus dem Berner Landleben, die durch ihren derben Hausverstand allgemeinen Beifall fanden. Berthold Auerbach, Otto Ludwig, Gottfried Keller begannen ihre Thätigkeit, und Fritz Reuter fand für seine humoristischen Schilderungen im Dialekt die noch schärfer zugeschnittene Form.

Der Einfluss dieser Schriftsteller auf die Malerei war ungeheuer. Allenthalben beginnt sie jetzt in's Volk zu gehen, sich mit Lust und Freude in die Wirklichkeit zu versenken. Der Bauer war bald eine im Kunsthandel gesuchte und beliebte Figur. Anderntheils brachte diese Anlehnung an die Dichtung den Nachtheil mit sich, dass nun auch in Deutschland jene »Genremalerei« in Schwung kam, die nicht mehr auf die einfach sachliche Schilderung von Gesehenem, sondern auf die kunstgerechte Composition von Erfundenem, auf die weitläufige Erzählung von Humoresken, Novellen und Rührstücken ausging. Bürkel und Hermann Kauffmann wussten noch nichts von Genrehumor. Sie versenkten sich in die Wirklichkeit, statt von oben herab darüber zu witzeln, und indem sie jede forcirte Drolligkeit, alles aufdringliche Unterstreichen der Charaktere vermieden, naherten sie sich trotz ihrer technischen Mängel ein wenig der stillen Poesie, die an den alten Holländern freut. Gleich diesen haben sie treu nach der Natur gearbeitet, in tiefer, achtungsvoller Liebe zu dieser nichts anderes geben wollen als die Natur selbst in einfacher, wahrheitsgetreuer, persönlicher Auffassung. Und wegen dieser frischen naturalistischen Elemente sind sie, obzwar altmodisch, doch nicht veraltet.

ja beherrschen in ihrer Grundanschauung noch die lebende deutsche Kunst. Die weitausgesponnenen Erzählungen der Folgenden sind wegen ihres Figurenreichthums und der Verschiedenheit ihrer Charaktere zwar äusserlich imposanter. Viele sind ausgezeichnete Beobachter des moralischen Ausdrucks, es gelingt ihnen vortrefflich an dem Gesichte den Charakter darzustellen, es ist belehrend sie zu betrachten, man macht bei ihnen psychologische Studien, sie können einen Roman illustriren. Aber das Element der Intimität, die Poesie des Schlichten, die Wahrheit ist aus ihren Werken gewichen. Dort einfache Ausschnitte aus dem Alltagsleben von naiver Unmittelbarkeit, hier durchcomponirte, für die gute Stube bestimmte Bilder. Wie Immermann in seinem Münchhausen Dorf und Stadt in satirischen Vergleich stellte, so kommt es auch diesen Malern nicht mehr darauf an, sachlich herauszuheben, was an einfacher Lebenspoesie im Bauerndasein liegt; sie arbeiten ebenfalls mit Contrasten. Ethnographische Belehrung, novellistische Unterhaltung und belustigende Komik wird ihr Arbeitsfeld.

In Karlsruhe lenkte Johann Kirner zuerst in diese humoristischen Bahnen ein, indem er das schwäbische Bauernleben zu lächerlichen Anekdoten verarbeitete. In München war *Carl Enhuber* im Erfinden komischer Episoden aus dem Hochlandsleben besonders fruchtbar und wegen seiner faustdick aufgetragenen Drolligkeit einer der beliebtesten Helden des Kunstvereins. Man war entzückt über den Partenkirchener Jahrmarkt, diesen Wunderdoktor, der im Sinne Gerhard Dows vor dem Dorfwirthshaus der erstaunten Menge die fabelhaften Eigenschaften seiner Fleckseife mit hoher Beredsamkeit zu Gemüthe führt, über diese Bauernversammlung, die dem Maler Gelegenheit gegeben hatte, alle stehenden Figuren eines kleinen Städtchens vom Herrn Landgerichtsassessor und Bezirksarzt bis zum Nachtwächter herunter für Jeden deutlich erkennbar anzubringen. Sein zweiter Treffer war die unterbrochene Kartenpartie: der Schmied, der Müller, der Schneider und andere Honoratioren des Dorfes werden in ihrer geselligen Vereinigung durch die sehr unliebenswürdige Gattin des Schneiders so unerwünscht gestört, dass der glückliche Gatte unterm Tisch seine Rettung sucht. Der Hausknecht hält die blaue Schürze vor, der Müller und der Schmied machen die gleichgültigsten Gesichter, aber ein kleiner Junge, der die Mutter mit dem Masskruge begleitet, entdeckt den Verborgenen dennoch, da ihn sein verlorener Pantoffel verräth. Eine noch grössere Fülle drolliger Typen enthielt der »Gerichtstag«:



*Enhuber: Die unterbrochene Kartenpartie.*

der Vorhof eines oberbayerischen Landgerichts, wo die Parteien theils warten, theils niedergeschlagen oder befriedigt die Amtsstube verlassen. Sehr befriedigt natürlich ein gebirglerisches Brautpaar, ein dicker Bauernbursch und eine dralle Maid, die sich den amtlichen Consens zur Heirath holten. Auch »verunglückte Landpartien« — Städter, die bei der Ankunft im Gebirge vom Regen überfallen werden — ergaben sehr komische Situationen.

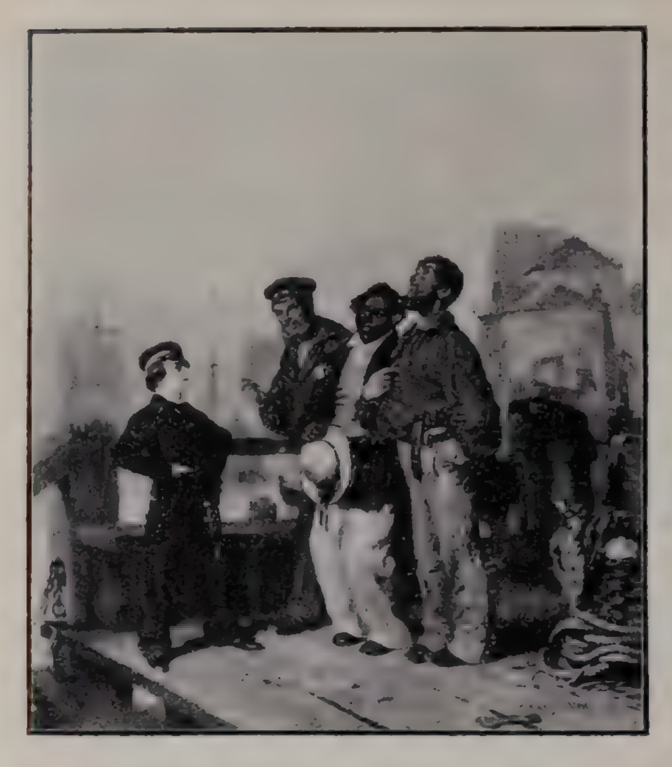
In Düsseldorf musste schon die Reaktion gegen die herrschende Sentimentalität der Historienmaler in diese humoristischen Bahnen lenken. Als das Trauern in den 30er Jahren gar kein Ende nehmen wollte, sprach Adolf Schroedter, der Satyr im Malerchor der älteren Düsseldorfer, dort das erlösende Wort, indem er anfing, die Werke der Grossmaler zu parodiren. Als Lessing das trauernde Königspaar geschaffen, malte Schroedter den Triumphzug des Königs Wein; als Hermann Stilke seine stilvollen Kreuzfahrer und Ritter vorführte, illustrirte Schroedter als warnendes Beispiel den Don Quixote; als Bendemann den trauernden Jeremias und die trauernden Juden in



*Enhuber: Gerichtstag in Oberbayern.*

die Welt setzte, schuf Schroedter das lustige Bild »Die betrübten Lohgerber«, die jämmerlich einem weggeschwommenen Felle nachblicken. Da er witzig war und Witz weniger Sache der Malerei als der Zeichnung ist, so haben als seine besten Leistungen wohl die hübschen Lithographien »Thaten und Meinungen des Abgeordneten Piepmeyer« zu gelten, die er zusammen mit dem hannover'schen Advokaten Detmold, dem Verfasser der »Anleitung zur Kunstkennerschaft«, herausgab. An den geistreichen Dilettanten Schroedter schloss sich der hausbackenere Hasenclever, der mit wenig Witz und viel Behagen Bilder zu Kortums Jobsiade malte. Auf diesem Umweg über die Illustration kam man allmählich dazu, directer auf das Leben loszugehen, neben melodramatischen Briganten das Landvolk oder den Bruder Studio vor der rheinischen Kneipe, lächerliche Zeitungsleser, komisch niesende Männer oder den schmunzelnden Philister bei der Weinprobe zu malen.

Jacob Becker ging in den Westerwald, um dort kleine Dorftragödien zu entwerfen und errang mit seinem »vom Blitz erschlagenen Schäfer« eine solche Popularität, dass bis auf den heutigen Tag sich



*Henry Ritter: Die Predigt des Seekadetten.*

das Interesse des Publikums an der Kunstsammlung des Staedelschen Instituts häufig auf dieses Bild concentrirt. Der Berliner Rudolf Jordan setzte sich auf Helgoland fest und wurde 1834 durch seinen »Heirathsantrag auf Helgoland« einer der gefeiertsten Maler Düsseldorfs. Seinem Schüler, dem frühverstorbenen Henry Ritter, brachte 1852 seine Humoreske »Middys Predigt« einen gleichen Erfolg — ein kleiner Seekadett, der in komischem Eifer drei entgegentaumelnde Matrosen zur Mässigkeit zu bekehren sucht. Ein Norweger, *Adolf Tidemand,* wurde der Leopold Robert des Nordens und erzielte gleich diesem einen internationalen Erfolg, als er seit 1845 seine Landsleute, die Bauern, Fischer und Seeleute vom Nordseestrande dem europäischen Publikum präsentirte. War doch aus seinen Bildern wie aus denen Roberts oder den Orientschilderungen Vernets eine ethnographisch treue Belehrung über das Leben eines der europäischen Welt bis dahin unbekannten, fernen Volksstammes zu entnehmen. Die Deutschen lernten durch Tidemands Bilder die norwegische Weihnachtssitte kennen, begleiteten den Sohn des Nordens auf den nächtlichen Fischfang, wohnten der Brautfahrt auf dem Hardangerfjord oder dem Religionsunterricht des Küsters bei, fuhren mit den Fischermädchen im Kahn nach dem Nachbardorf zum Besuch oder sahen am Sonntag Nachmittag Grossmutter und Enkel nach der Geige des Vaters tanzen. Das norwegische Bauernleben war eine so romantische Terra incognita, das Kostüm so neu, dass auch Tidemands Kunst wie eine neue Entdeckung begrüsst wurde. Dass sich die Wahrheit der Tidemandschen Bilder nur auf



*Tidemand: Grossmutters Brautkranz.*

dies Kostümliche erstreckte, kam erst später zum Bewusstsein. Wie Robert Italien, sah Tidemand seine Heimath mit den Augen des Romantikers an, suchte ebenfalls das Volk in einseitiger Weise nur bei festlichen Vorkommnissen auf. Auch er, obwohl geborener Norweger, war Fremder. Ein Mann, der nie vertraut wurde mit dem Leben seiner Landsleute, der niemals während des rauhen Herbstes und langen Winters in der Heimath lebte, sondern nur als Sommergast kam, wenn die Natur im Brautgewand prangte, nahm selbstverständlich nur Touristeneindrücke mit sich. Wie er selbst zur Erholung nach Norwegen ging, so ist auch auf seinen Bildern immer Sonntagsfriede, immer Feiertag. Er repräsentirt denselben idyllischen Optimismus, dieselbe freundliche Auffassung vom »Volk«, wie sie Björnson in seinen ersten Werken hatte, und es ist bezeichnend, dass dieser selbst sich damals so in Uebereinstimmung mit Tidemand fühlte, dass er eine seiner Novellen, den »Brautmarsch« als Text zu Tidemands Bilde »Der Brautkranz der Grossmutter



*Tidemand: Die Haugianer.*

schrieb. Die intime Poesie im einförmigen Leben des Bauern zu suchen, ihn auf seinem Kampf ums Dasein zu begleiten, lag nicht in Tidemands Art; er lebte nicht lange genug unter dem Volke, um in die Tiefe zu dringen. Die auf seinen Sommerreisen entstandenen Zeichnungen, verrathen oft einen scharfen Blick für das Pittoreske wie für das Seelenleben dieser Leute, aber wenn er später in Düsseldorf mit Hülfe deutscher Berufsmodelle die Studien zu Bildern componirte, wurde das scharf Charakteristische verwaschen. Was auf Norwegisch hätte gesagt werden sollen, kam in accentloser deutscher Uebersetzung heraus. Seine Kunst ist düsseldorfische Kunst mit norwegischen Landschaften und Kostümen, ein für deutsche Beschauer abgefasster Lehrkurs über die Sitten und Gebräuche in den norwegischen Dörfern. Das Einzige, was Tidemand zu seinem Vortheil von den deutschen Düsseldorfern unterscheidet, ist, dass er weniger humoristisch und sentimental gestimmt ist als diese. Bilder von ihm wie die einsamen Alten, die Katechisation, der verwundete Bärenjäger, des Grossvaters Segen, die Haugianer u. A. berühren wohlthuend durch eine gewisse, sachliche Schlichtheit. Andere hätten

aus dem »Abschied des Emigranten« (Nationalgalerie in Christiania) ein ganzes Melodrama gemacht. Tidemand erzählt den Vorgang ohne alle Emphase, weiss sich fein auf der Grenzscheide zwischen Sentiment und Sentimentalität zu halten. Es ist nichts Hysterisches, Unechtes im Pathos dieses Mannes, der sich für's Leben verabschiedet, in diesen Leuten, die ihm ernst das Geleite geben.

In Wien scheinen die Genremaler namentlich dem Theater ihre Anregungen zu verdanken. Was dort auf dem Gebiete der grossen Kunst in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstand, ist nicht besser und nicht schlechter als allerwärts. Den Mengs-David'schen Classicismus vertrat mit noch schärferem Stich in's Opernhafte Heinrich Füger. Der Hauptrepräsentant des Nazarenerthums war Josef Führich, dessen Fresken in der Altlerchenfelder Kirche coloristisch vielleicht besser als die entsprechenden Münchener Arbeiten, aber formell gleich abhängig von den Italienern sind. Seinen Wilhelm Kaulbach hatte Wien in Carl Rahl, seinen Piloty in Christian Ruben, der gleich dem Münchener mit Vorliebe Columbuse malte und sich als Lehrer Verdienst erwarb. Nur durch die Bildnissmalerei wurden Classicismus und Romantik ein wenig mit dem Leben verknüpft, und die Wiener Porträtisten der vormärzlichen Zeit sind sogar besser als die gleichzeitigen Deutschlands, da sie dem herrschenden Idealismus weniger Zugeständnisse machten. Auf die Arbeiten Lampis folgten die zarten Miniaturbildnisse Moritz Daffingers. Der hauptsächlichste war Friedrich Amerling, der in London bei Lawrence, in Paris bei Horace Vernet gearbeitet hatte und von dort mit tüchtigen coloristischen Kenntnissen zurückkehrte. Sie sicherten ihm in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein entschiedenes Uebergewicht über seine deutschen Collegen. Erst als er später der gesuchte Modemaler aller gekrönten Häupter geworden, ging seine Kunst in theatralische Pose und unangenehme Weichlichkeit über.

Das Genrebild entwickelte sich wie anderwärts aus der Soldatenmalerei heraus. Schon 1813 hatte Peter Krafft, ein Akademiker David'scher Schule, ein grosses Oelgemälde, »Abschied des Landwehrmannes«, ausgestellt: das Innere einer Dorfstube mit einer in Lebensgrösse entworfenen Gruppe. Der Sohn des Hauses in grauem Soldatenrock, das Gewehr in der Hand, reisst sich von seiner jungen Frau los, die, einen Säugling auf dem Arm, unter Thränen ihn zurückhalten möchte. Der alte Vater sitzt mit gefalteten Händen in einer Ecke neben der Mutter, die ebenfalls weinend ihr Gesicht birgt.

1820 fügte Krafft diesem Bild als Gegenstück die »Heimkehr des Landwehrmannes« hinzu, d. h. die Schilderung der Veränderungen, die sich während der Abwesenheit des Kriegers in der Familie vollzogen: die alte Mutter ruht schon unter der Erde; der greise Vater ist noch älter geworden, das Töchterchen herangewachsen und der Säugling trägt dem Vater das Gewehr nach. Es sind zwei sehr langweilige Bilder — classicistische Maschinen mit modernem Costüm, kalt und grau in der Farbe, falsch pathetisch im Inhalt. Trotzdem spricht sich in ihnen ein neues Kunstprincip aus. Krafft war der erste in Oesterreich, der erkannte, an welch reichem Stoffgebiet die Malerei bisher achtungslos vorüber gegangen. Er warnte seine Schüler vor den Stoffen der Romantiker — diese seien erschöpft, »da es keinem gelingen werde, Besseres zu machen, als das Abendmahl von Leonardo da Vinci oder die Madonnen von Rafael — und trat warm für die Ueberzeugung ein, »dass der Historienmalerei nicht aufzuhelfen wäre, wenn sie nicht Gegenstände aus dem modernen Leben zu ihren Vorwürfen nehme«. Krafft war ein ausgezeichneter Lehrer von nüchternem, klaren Verstand, der seine Schüler immer wieder auf die Natur und das unmittelbare Leben verwies. Die Folge seines Auftretens war, dass Carl Schindler, Friedrich Treml, Fritz L'Allemand u. A. darangingen, das österreichische Soldatenleben von der Rekrutirung bis zum Kampf, vom Abschied des Kriegers bis zur Rückkehr in's Vaterhaus zu episodischen Bildern zu verarbeiten. Des Weiteren, dass auch das Wiener Genrebild sich von der akademisch-historischen Kunst abzweigte.

Tschischka und Schottky fingen damals gerade an, die Wiener Volkslieder zu sammeln. Castelli im Gebiete der poetischen Schilderung, Ferdinand Raimund in seinen Dramen führten das bürgerliche Leben auf den Schauplatz. Bauernfelds Typen aus dem Volksleben wurden rasch populär. Parallel mit diesen Schriftstellern gingen Josef Danhauser, Peter Fendi und Ferdinand Waldmüller, die in ihren Genrebildern das österreichische Volk in seinen Freuden und Leiden, seiner Heiterkeit, Herzlichkeit und Gutmüthigkeit schilderten: das Volk, das in Raimunds Volkspossen, nicht das, welches auf dem Pflaster von Wien sich bewegt.

*Josef Danhauser*, ein Wiener Tischlerssohn, trieb sich in Handwerker- und Bürgerkreisen umher. David Wilkie gab ihm die Form, Ferdinand Raimund die Ideen. Seine Atelierscenen mit lustigen Maljüngern, die in dem Moment, wo sie den ärgsten

Schabernack treiben, von ihrem griesgrämigen Meister überrascht werden, gefielen denselben Kunstfreunden, die später Emanuel Spitzer liebten. Sein »Prasser« ist ein Seitenstück zu Raimunds Verschwender, und wenn auf dem Gegenstück der Schlemmer verachtet und verarmt die »Klostersuppe« neben Bettlern schlürft, sein früherer Lakai aber selbst im Unglück ihm treu bleibt, so hat für diesen Typus Grillparzers »treuer Diener seines Herrn«, die Vorlage gegeben. Eine »Testamentseröffnung« geht auf das entsprechende Bild Wilkies zurück. Mädchen, die den Eltern ihren Fehltritt bekennen, waren von Greuze gemalt. Eines der am meisten belachten Bilder schilderte die Verheerung, die ein hereinstürmender Fleischerhund in einem Atelier anrichtete. In seiner letzten Zeit kehrte er mit Collins in der Kinderstube ein oder durchwanderte mit dem Skizzenbuch die Vorstädte, wo er das Strassenleben der Kinder, die Charakterköpfe des Schullehrers, des Stammgastes, des Lotteriespielers verewigte.



*Waldmüller: Der erste Schritt*

Das ist das Stoffgebiet, auf dem sich *Waldmüller* bewegte. Pausbackige Bauernkinder sind die Helden fast aller seiner Bilder. Der Säugling zappelt vor Lust auf dem Schoosse der Mutter und wird vom Vater mit stolzer Befriedigung betrachtet, oder er schlummert, vom Schwesterchen behütet, dann wandert er den rauhen Pfad zur Schule, bringt verklärten oder zerknirschten Angesichts den Lohn seines Thuns nach Hause, oder stottert dem Grosspapa den Glückwunsch zum Namenstag. Waldmüller zeigt den »ersten Schritt«, die Freude der »Christbescheerung«, die »Preisvertheilung an arme Schulkinder«, er eilt mit der schaulustigen Jugend zum Guckkastenmann, man trifft ihn bei der »Abholung der Braut« und bei der »Hochzeit«; er führt in die einfache »Bauernstube« und zeigt die

Wohlthat des »Almosens«. Seine Kunst hiess früher »veredelter Realismus«, da er alle seine Bauernbilder wie heilige Familien aufbaute. Selbst die »Klostersuppe« mit den blühenden, reingewaschenen armen Leuten, die in der Vorhalle eines Klosters gespeist werden, ähnelt einer santa conversazione in ihrer tadellosen, wohlabgewogenen Composition.

*Friedrich Gauermann* schweifte in der Gebirgswelt der österreichischen Alpen, in Steiermark, dem Salzkammergut umher, um dort die Natur mit ihren Bewohnern und ihrer Thierwelt zu schildern. Er strebte im Gegensatz zu dem Idylliker Waldmüller und dem Humoristen Danhauser in erster Linie ethnographische Genauigkeit an. Die lokalen Eigenthümlichkeiten der Bauern, verschieden nach den einzelnen Thälern, das Leben auf der Senne und dem Markte, wenn eine feierliche Gelegenheit, ein Scheibenschiessen, eine Kirchweih, eine Sonntagsfeier die zerstreuten Alpenbewohner vereint — das ist in Gauermanns Bildern mit trocken ehrlicher Beobachtung geschildert.

Die Genremalerei des Auslandes arbeitete mit den gleichen Typen. Nur die Toilette wechselt, der Inhalt der Bilder bleibt der gleiche. Altholländische Lustigkeit vereinigt sich mit Hogarths steifleinener Moralität und Collins' Kindlichkeit.

In Belgien war der Weg zum Volk schon durch Leys angedeutet worden. Denn wenn dieser auch noch Menschen des 16. Jahrhunderts malte, so waren sie doch nicht mehr idealisirt, sondern rauh und hässlich wie in der Wirklichkeit. Als dann in den nächsten Jahren die Liebe zur Wahrheit noch mehr zunahm, kam ein Moment, wo auch die altdeutsche Tradition, unter deren Schutze Leys noch stand, abgeschüttelt wurde und man direct, ohne Vermittlung eines alten Stils, auf die Natur losging. Belgien war damals eines der wohlhabendsten und aufstrebendsten Länder Europas. Die Privatsammlungen zählten nach Hunderten. Die reichen Kaufleute wetteiferten in dem Stolz, Arbeiten ihrer berühmten Maler zu besitzen. Das übte nothwendig einen Einfluss auf die Produktion. Hübsche Genrebilder aus dem Leben der Bauern wurden bald die bevorzugte Waare: man konnte zu ihrer kunstgeschichtlichen Sanctionirung hier obendrein auf die grossen nationalen Muster Brouwer und Teniers hinweisen.

Die Maler arbeiteten also zunächst mit denselben Elementen wie Teniers. Die Versatzstücke ihrer Bilder waren die Kneipe mit dem

Strohdach, der alte Musikant mit der Violine, der Quacksalber, um den sich ein Kreis gebildet hat, verliebte Paare oder Zecher, die sich mit Zinnkrügen schlagen. Nur das Costüm hat sich verändert und alles Ausgelassene, Urwüchsige oder Unanständige ist ad usum Delphini sorgfältig ausgemerzt. Dass die tiefe Farbe der Alten bunt und kleinlich geworden, war auch in Belgien eine nothwendige Folge der durch den Classicismus verursachten coloristischen Hülflosigkeit. Die malerische Furia Adriaen Brouwers hat einer polirten Porzellanmalerei Platz gemacht, die fast nichts von Handarbeit verräth. Bunte, harte, rothe und grüne Farben waren besonders beliebt.

Ignatius van Regemorter eröffnete sich als Erster auf diesem Wege eine bescheidene Bahn. Wie man die Bilder Wouwermans am Apfelschimmel erkennt, erkennt man die Regemorters an der Violine. Jedes Jahr stellte er eines aus, auf dem Musik gemacht und mit etwas erzwungener Heiterkeit getanzt wurde. Dann kam Ferdinand de Braekeleer, der alte Leute Jubiläen feiern oder lachende Kinder und gute alte Frauen sich auf Volksfesten amüsiren liess. Teniers war sein hauptsächlichstes Vorbild, nur hat sich dessen mächtige Jovialität in wohltemperirte Heiterkeit, sein breites Lachen in discretes Lächeln verwandelt. Braekeleers Bauern und Proletarier sind alle von idyllischer Milde, schöne ehrbare Seelen und bei aller Armuth doch ebenso moralisch wie glücklich. Henri Coene hatte Gedanken wie: »O die hübschen Trauben!« oder »Eine Prise gefällig, Herr Pfarrer!« Das belgische Genre ein wenig aus diesem engen Raum herausgezogen und an die Stelle des ewigen guten Kerls Ferdinand de Braekeleer's eine grössere Mannigfaltigkeit mehr an die Wirklichkeit streifender Typen gesetzt zu haben, ist das Verdienst Madou's. *Madou* war Brüsseler. Er ward hier 1796 geboren und starb 1877. Als er auftrat, war eben Wappers erschienen. Madou erlebte dessen Erfolge, fühlte sich aber nicht versucht, ihm zu folgen. Während jener in grossen monumentalen Bildern ein Rubens redivivus sein wollte, legte Madou in flüchtigen Bleistiftskizzen seine Erfindungen nieder. Eine grosse Anzahl von Lithographien mit Scenen der Vergangenheit gab Zeugniss von seiner Auffassung der Geschichte. Da war nichts in's Edle Emporgeschraubtes, kein Idealismus, keine Schönheit, die Figuren bewegten sich unter ihren Waffenröcken und Helmen mit dem natürlichen Gebahren gewöhnlicher Menschen. Neben grossen Herren, Fürsten



*Madou: In der Kneipe.*

und Rittern, zwischen Helmen und Tricots tauchten Trunkenbolde, Wirthshauspolitiker, Dorfcretins u. dgl. auf, schnitten Grimassen, tanzten und rauften. Die Blätter nehmen in Belgien eine ähnliche Stelle ein, wie in Deutschland die ersten Lithographien Menzels. Doch Madou verharrte noch kürzere Zeit im Pantheon der Geschichte, die Kneipe übte grössere Anziehungskraft. Erst die humoristischen Bücher, die er in Paris und Brüssel herausgab, zeigten ihn in seinem wahren Lichte. Und nachdem er sich mehrere Jahre ausschliesslich mit Zeichnungen beschäftigt, feierte er 1842 sein Debut als Maler. Es ist schwer festzustellen, wie viel Madou seitdem producirte. Die lange Zeit von 1842—1877 ist mit Arbeiten gefüllt, noch in den 70er Jahren zeigte er sich so frisch wie anfangs, und war er während seines Lebens als Spassmacher gern gesehen, so wurde er nach seinem Tode sogar als grosser Maler gefeiert. Auf der Auction seines Nachlasses wurden Bilder zu 22,000 Frcs., Skizzen für 3200 Frcs., Aquarelle für 2150 Frcs., Zeichnungen für 750 Frcs. verkauft. Die Gegenwart führt diese Ueberschätzung auf das richtige Maass zurück, ohne jedoch an Madou's historischer Bedeutung zu rütteln. Er hat seine feste Stellung als derjenige, der für die belgische Kunst das moderne Leben eroberte, und ist für die Genremalerei jener



*Madou: Der Betrunkene.*

Jahre um so mehr bezeichnend, als er an Unerschöpflichkeit der Erfindung alle seine Genossen, auch in Deutschland und England überragte.

Es geht äusserst lustig zu auf seinen Bildern. Eine der beliebtesten Figuren ist der Feldwächter, ein alter schlauer Fuchs mit kupferrothem faltigen Gesicht und grossen Ohren, der mehr zum Schrecken der Liebespärchen als der Wilderer sich am Waldessaum herumtreibt und nie auf Jemanden zielt als zum Scherz auf den Herrn Landrichter, den dicken Herrn mit der bunten Weste, der behäbig am Ende des Weges auftaucht. Prahlhänse, arme Teufel, alte Grenadiere, die mit Dienstmädchen scherzen, alte Marquis, die mit gezierter Grandezza den Tabak aus ihrer Schnupftabakdose nehmen, Charlatans in ihrer Bude, taubstumme Flötenbläser, gelehrige Hunde, Jungen, die an der »ersten Pfeife« krank werden, folgen in bunter Reihe. Dazwischen tauchen Politiker auf, superkluge und dumme, die mit gespreizten Beinen, den Zwicker auf der Nase, mit Wichtigkeit die frisch gedruckte Zeitung aufschlagen. Ganz besonders liebte er die Betrunkenen, und da war die Heiterkeit unwiderstehlich.

Kerle mit Silenbäuchen und blauen Schnapsnasen waren am Tisch eingeschlafen und amüsirten durch ihr Schnarchen die übrigen Kneipgäste. Zuweilen öffnete sich die Thür, und, einen Besen in der Hand, keifend, erschien ein weibliches Wesen. Es war nun sehr lustig, die Miene des Betrunkenen zu sehen. Er versuchte sich beim Klang der geliebten Stimme zu erheben und klammerte sich wankend an den Tisch, ängstlich die Bewegungen seiner Ehehälfte verfolgend, oder er setzte sich fester im Stuhl zurecht mit einem resignirt muthigen »j'y suis j'y reste«.

*Adolf Dillens* wirkt, weil er weniger witzig sein will, sympathischer. Auch er hatte mit forcirten Anekdoten begonnen, legte jedoch, seit ihm eine Reise nach Seeland den Blick für die Natur eröffnet, das Burleske ab und schilderte in frischen Bildern, was er gesehen hatte: gesunde Menschen von patriarchalischen Sitten. Selbst seine Malweise wurde einfacher und natürlicher, das bisher den Alten abgesehene Colorit frischer und heller. Er befreite sich vom Rembrandt'schen Clairobscur und fing an, ohne Brille in die Natur zu sehen. Seine Beobachtung hat etwas Poetisches, er liebte die guten Leute und malte sie in der schlichten Einfachheit ihrer Existenz: ein heiteres Greisenalter, das keine Runzeln, eine lachende Jugend, die keine Sorgen kennt. Auch er ist einseitig, da von seiner glücklichen Welt eine gütige Fee allen Kummer fernhält, aber seine Bilder sind Erzeugnisse eines liebenswürdigen, frischen Temperaments. Ein gemüthliches Zusammensitzen in der Kneipe, ein Gespräch unter der Thür, Schlittschuhfahren, Scenen in Schusterwerkstätten, Begegnungen auf Brücken, ein Windstoss, der den Regenschirm umstülpt, sind seine gewöhnlichen Themen, und wenn er sie mit kleinen episodischen Details verbrämt wie schüchternen Liebhabern, die Blumensträusse bringen, hübschen jungen Mädchen, die ein Liebesgeständniss anhören und dabei erröthend die Schürze streichen, verliebten Schustern, die ihren Besucherinnen ein wenig zu hoch über dem Knöchel Mass nehmen, so ist dieses Vergnügen so unschuldig, dass Niemand ihm darob zürnen kann.

In Frankreich brachte es durch humoristische Anekdoten in den 30er Jahren hauptsächlich *François Biard,* der Paul de Kock der französischen Malerei zu Ansehen, der sein ganzes Leben der komischen Schilderung der kleinen Gebrechen und Unfälle des Spiessbürgerthums widmete. Er wusste seine Spässe sehr geschickt in Scene zu setzen, die lächerlichen Eigenheiten des Philisters mit

handgreiflicher Derbheit zu verspotten. Vor seinen Bildern drängte sich daher die Masse, obwohl oder weil sein Esprit der gewöhnlichsten Art war. Wandernde Komödianten mussten sich bei ihrer Toilette komisch betragen. Knaben badeten und ein Gendarm trug unterdessen die Kleider weg. Ein Posten salutirte vor einem decorirten Veteranen und dessen Frau machte dankend einen Knix. Der Dorfschulze nahm mit feierlicher Grandezza die Revue der freiwilligen Bürgerwehr ab. Ein Kind producirte sich am Klavier unter der Bewunderung gähnender Verwandten. Eines seiner Hauptbilder nannte sich »Posada espagnol«. Der Held war ein Mönch, der sich rasiren liess und dabei einer vorübergehenden 40jährigen Schönheit zuzwinkerte. Andere Weiber standen und sassen ringsum. Da brach eine Schweineheerde ein, warf Alles durcheinander, setzte die Waden der Damen dem Tageslicht aus und rief einen jener komischen Schreckenseffekte hervor, wie sie Paul de Kock liebte. Biard war an solchen geistreichen Reizmitteln für die Lachlust unerschöpflich, und da er auch weite Reisen gemacht, so hatte er, wenn es nichts zu lachen gab, doch immer einen Sklavenmarkt, einen Urwald, eine Eisregion in Vorrath, um damit die Neugier seiner Verehrer zu befriedigen. Er war von deutschem Standpunkt ein nicht unbedeutender Künstler, dessen sprudelnde Einfälle zehn Genremaler ernährt hätten, und wenn er in Frankreich der einzige Vertreter des humoristischen Anekdotenbildes blieb, so ist dies wohl darin begründet, dass dort die Kunst früher als anderwärts durch die socialpolitische Ideenbewegung in ernstere Bahnen gelenkt ward.



## XXII.

## Das socialistische Tendenzbild.

DASS das moderne Leben, in allen Ländern gleichmässig, zunächst nur unter der Form der humoristischen Anekdote in die Kunst Eingang fand, hängt zum Theil mit den einseitigen ästhetischen Anschauungen jener Jahre zusammen. Man erinnerte sich in einer vom Idealismus beherrschten Zeit nicht, dass Murillo in der Sonne sitzende lahme Bettler, Velazquez Krüppel und Trunkenbolde, der alte Holbein Aussätzige malte, dass Rembrandt eine solche Vorliebe für die kleinen Leute hatte und der alte Brueghel in unheimlich düsterem Pessimismus die ganze Welt in eine schreckliche Klinik verwandelte. Der moderne Mensch war hässlich, während die Kunst das »absolute Schöne« verlangte. Wollte man trotz mangelnder beauté suprême ihn einführen in die Malerei, so war das einzige Mittel, ihn als humoristischen Gegenstand zu behandeln, gegen den die Kunst sich ironisch zu verhalten hätte. Andererseits war für diese Form der Humoreske auch die Rücksicht auf den Consumentenkreis massgebend. In einer Zeit, als sich die Malerei in erster Linie an ein Publikum wenden musste, das zur Kunst selbst noch nicht erzogen war und nur Geschichtchen ablesen konnte, hatten solche Scherze die meiste Aussicht auf Beifall und Absatz. Es galt Lachen hervorzurufen um jeden Preis durch die Dummheit der Typen, die Drolligkeit der Mienen und das Komische der Situationen. Nach ihrer grösseren oder geringeren Verwendbarkeit für Witze richtete sich im Wesentlichen die Auswahl der Figuren. Kinder, Bauern und kleinstädtische Philister schienen dafür am meisten geeignet. Der Maler benutzte sie als fremdartige naive Wesen und führte sie dem Ausstellungsbesucher wie eine Art gelehrter Pudel vor, die merkwürdige Dinge machten, ganz wie die Menschen. Und die Kunstvereinsbesucher lachten über die höchst komischen Käuze aus einer andern Welt, wie ein paar Jahrhunderte vorher die Höflinge Ludwigs XIV. in Versailles gelacht hatten, wenn

die Abenteuer der Bourgeois Jourdain und Monsieur Dimanche auf der Bühne Molières von den Komödianten des Königs agirt wurden.

Allmählich bemerkten die Maler indessen, dass dieser Humor à l'huile künstlerisch zu theuer erkauft war. Der Witz, der wie eine Seifenblase ist, kann auch nur leichte Darstellungsweise vertragen, so wie Hokusai zeichnete oder Brouwer malte, wirkt aber unerträglich, wenn er sich als mühsame Composition mit peinlicher Wirklichkeitsabschilderung zum Besten gibt. Und neben diesen künstlerischen machten sich auch ethische Gründe dagegen geltend.

Die Drolligkeit dieser Bilder entsprang nicht den Charakteren, sondern dem Bestreben, die Besucher der Ausstellung auf Kosten der abgemalten Figuren zu amüsiren. Ein Bauer ist in der Regel ein ernster, vierschrötiger, eckiger Gesell. Er kämpft mit dem Boden um seine Existenz; sein Leben ist kein Vergnügen, sondern harte Arbeit. In diesen Bildern aber erschien er als Figur ohne Zweck und Inhalt, in deren Hirn sich der Ernst des Lebens in läppisches Spiel verkehrte. Die Maler lachten über die kleine Welt, die sie vorführten. Sie waren nicht Freunde des Menschen, sondern sie parodirten ihn, indem sie seine Welt in ein Kasperltheater verwandelten.

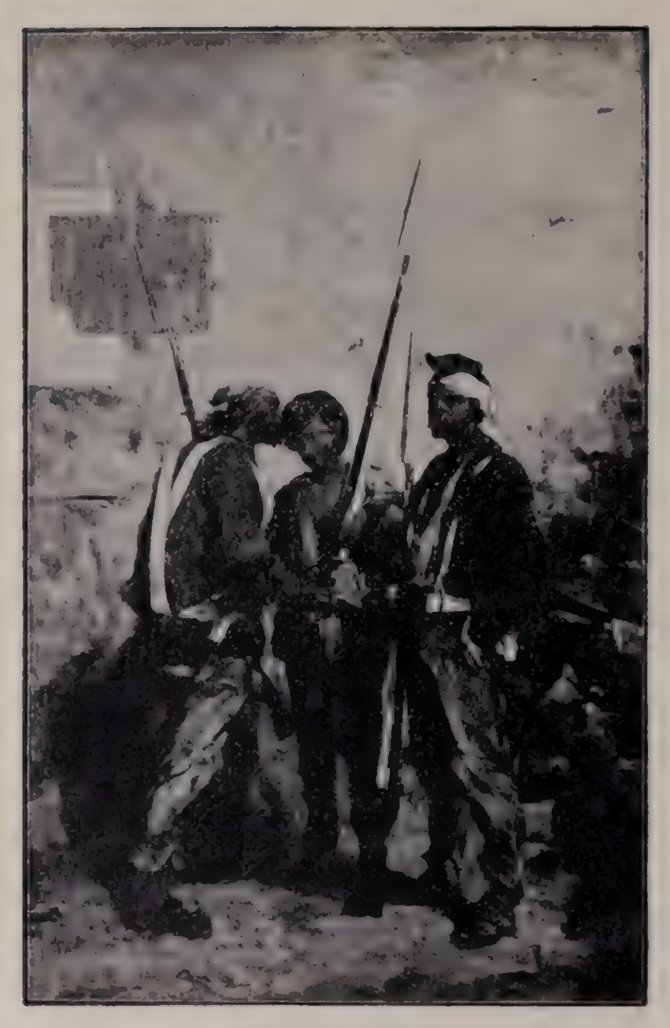
Oder wenn sie nicht mit überlegen maliciöser Ironie an ihre Figuren herantraten, so dachten sie doch nicht daran, mit ernster Wahrheitsliebe in die Tiefen des modernen Lebens zu tauchen. Sie malten Modernes, ohne daran Theil zu haben, wie gute Kinder, die nichts wissen von all dem Bitteren, was in der Welt vorgeht. Wenn die alten Holländer lachten, so war dieses Lachen culturgeschichtlich begründet. Es sprach sich in Ostades und Dirk Hals' Bildern die ganze urwüchsige Ausgelassenheit und wildbewegte Lebenslust eines Volkes aus, das eben seine Selbständigkeit errungen hatte, sich nach langen Kriegsjahren mit Wollust den Freuden des Daseins hingab. Das Lächeln dieser modernen Genremaler aber war ein erzwungenes, conventionelles, künstlich hervorgerufenes Lächeln, ein Epigonenlächeln, das sich nur in Unkosten stürzte, weil die alten Holländer gelacht. Sie nahmen ein rosarothes Glas vor's Auge und sahen durch diese bunte Brille vom Leben nur ein heiteres Maskenspiel, einen schönen, aber inhaltlosen Schein. Sie liessen ihre Helden so viel Lustiges erleben, dass die Frage, wovon sie lebten, nie gestreift ward. Wenn sie ihre Kneipenbilder malten, vermieden sie ängstlich, den Gedanken aufkommen zu lassen, dass diese Leute, die so zwecklos grosse Krüge leerten, vielleicht zu

Hause kranke Kinder hatten, die hungernd in ungeheiztem Zimmer froren. Ihre Bauern sind Kinder des Glückes, die nicht säen noch ernten und von ihrem himmlischen Vater ernährt werden. Laster und Armuth präsentirten sich nur als liebenswürdige Schwächen, nicht als grosse moderne Probleme.

Gerade damals bereitete sich nun die Revolution von 1848 vor, das Volk litt und kämpfte, und die Literatur hatte sich schon seit Jahren an diesen Kämpfen betheiligt. Vor der Revolution bestand der Kampf zwischen Adel und Bürgerthum; jetzt, wo dieses zum Theil den Platz des frühern Adels eingenommen, erhob sich das ungeheure Problem des Zwiespaltes zwischen Unproductiven und Productiven, zwischen Besitzenden und Armen.

In England, der Geburtsstätte des modernen Capitalismus, dem Lande, wo Grossindustrie und Grossgrundbesitz zuerst die unabhängigen Mittelclassen verdrängten und eine immer schroffere Scheidung zwischen Allesbesitzenden und Nichtsbesitzenden hervorriefen, kam diese Sphinxfrage des 19. Jahrhunderts am frühesten zu Worte. Schon vor 60 Jahren, im Todesjahr Goethes, begann dort eine neue Literatur, die sociale. Mit Ebenezer Elliot, der in jungen Jahren selbst schlichter Fabrikarbeiter gewesen, hielt der vierte Stand seinen Einzug in die Literatur, ein Arbeiter eröffnete die Reihe der socialen Dichter. Thomas Hrod schrieb seinen »Song of the shirt«, jenes Lied von der armen Näherin, das bald seine Runde durch den Continent machte. Carlyle, der Freund und Bewunderer Goethes, trat 1843 in seiner Schrift »Past and present« als glühender Sachwalter der Armen und Elenden auf. »Diese Welt ist für die Proletarier kein heimathliches Haus, sondern ein dumpfes Gefängniss voll toller, fruchtloser Plagen«. Das war ein Satz, der wie eine Bombe die Welt erschütterte; 1845 folgte Benjamin Disraelis »Sybil«: als Roman eine sonderbare Mischung aus romantischen und naturalistischen Capiteln, in diesen letztern aber wie eine prophetische Ankündigung von Zolas Germinal wirkend. Charles Dickens hatte in seiner Jugend als Zeitungsreporter Gelegenheit, das Elend der Londoner Volksmassen kennen zu lernen, auch wo es sich scheu in lichtlosen Schlupfwinkeln barg, und stellte in seinen Londoner Skizzen und Weihnachtsmärchen solche Scenen socialer Noth zu erschütternden Bildern zusammen. Der gemeine Mann, dessen Leben nur saure Wochen und spärliche Feste kennt, erhielt in der englischen Romanliteratur das Bürgerrecht.

Für Frankreich bedeutete das Jahr 1830 zugleich ein Ende und einen Anfang: den Abschluss der Kämpfe, die 1789 begannen, und den Anfang derer, die zur Entscheidungsschlacht von 1848 führten. Mit dem Bürgerkönig, den Lafayette die »beste der Republiken« nannte, kam der dritte Stand in den Besitz der lange erstrebten Stellung, stieg aus den Reihen der Benachtheiligten in die der Privilegirten empor. Als neue dirigirende Classe wucherte er mit den Früchten der Julirevolution so ausgiebig, dass Börne schon 1830 von Paris aus schrieb: »Die Menschen, die 15 Jahre lang gegen alle Aristokratie gekämpft — kaum haben sie gesiegt, noch haben sie ihren Schweiss nicht abgetrocknet, und schon wollen sie für sich selbst eine neue Aristokratie bilden, eine Geldaristokratie, einen Glücksritterstand.« In gleichem Sinne 1837 Heine: »Die Männer des Gedankens, die im 18. Jahrhundert die Revolution so unermüdlich vorbereitet, sie würden erröthen, wenn sie sähen, wie der Eigennutz seine kläglichen Hütten baut an die Stelle der niedergebrochenen Paläste und wie aus diesen Hütten eine neue Aristokratie hervorwuchert, die, noch unerfreulicher als die ältere, nur im Gelderwerb ihre letzten Gründe findet.« Damit waren die Grundgedanken des modernen Socialismus berührt. Das Proletariat, das Elend wurden seitdem die Stoffe der französischen Dichtung, obgleich man sie noch nicht im Sinne naturalistischer Wahrheitsliebe, sondern nach den romantischen Gesichtspunkten des Contrastes betrachtete. Béranger, der populäre Sänger der Chansons, dichtete seinen »vieux vagabond«, das Lied vom alten Bettler, der in der Gosse endet; Auguste Barbier seine Ode an die Freiheit, worin er »la sainte canaille« als unsterbliche Helden feiert und voll juvenalischem Hohn die »Ausbeuter der Revolution, jene Bourgeois in feinen Handschuhen geisselt, die sich gemächlich die blutigen Strassenschlachten vom Fenster aus ansehen«. 1842/43 veröffentlichte Eugène Sue seine »Mysterien von Paris«, ein abstossendes, unsinniges Buch, das aber gerade durch die ekelerregende Offenheit, mit der es den Schleier vom Leben der untern Volksschichten zog, ein ungeheures Aufsehen erregte. Selbst die grossen Geister der romantischen Schule begannen mit tiefer Bewegung und inniger Theilnahme dem socialen und politischen Streben des Zeitalters zu folgen. Schon im Laufe der 30er Jahre brachen von allen Seiten socialistische Ideen über die romantische Schule herein. Ihre Quelle war Saint-Simon, dessen Lehren erst unter Louis Philipp weitere Verbreitung fanden.

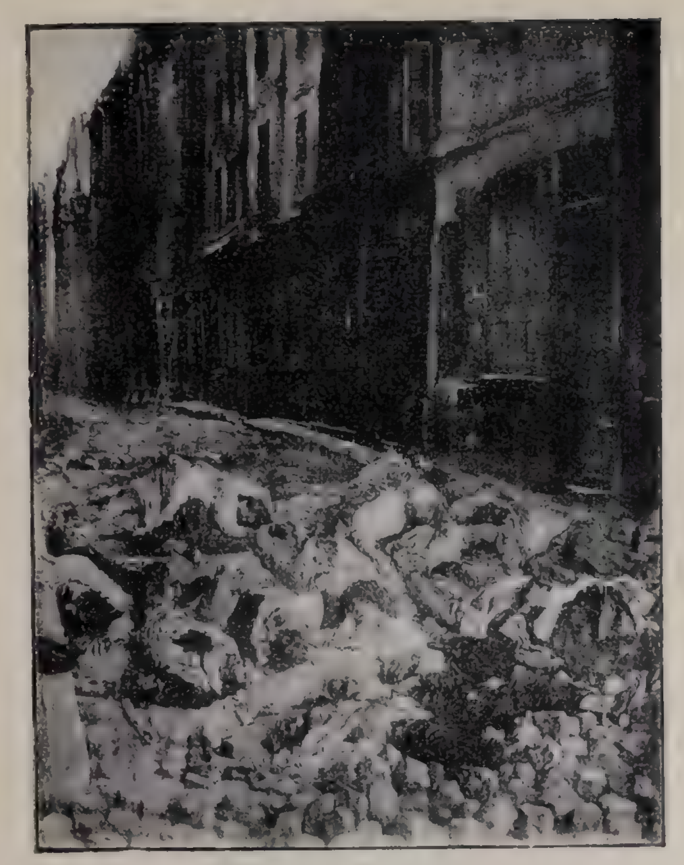


Leleux: Mot d'ordre.

Nach ihm bestand die Aufgabe des nouveau Christianisme darin, das Schicksal der ärmsten und gleichzeitig zahlreichsten Classe möglichst rasch zu verbessern. Seine Schüler betrachteten ihn als den Messias der neuen Zeit und zogen als dessen Jünger hinaus in die Welt. George Sand, der kühnste, weibliche Genius der Weltliteratur, bemächtigte sich der gährenden Ideen und begründete mit ihrem Compagnon du Tour de France« den Arbeiterroman. Es ist das erste Buch, das wirklich von Liebe zum Volk getragen: zum Volke, wie es ist, zu dem, das trinkt und Gewaltthaten begeht, wie zu dem, das arbeitet und geistige Fortschritte macht. In ihrer Zeitschrift L'éclaireur de l'Indre« verficht sie bald die Sache der hauptstädtischen, bald die der ländlichen Arbeiter; 1844 erklärt sie sich in dem grossen Aufsatz »Politik und Socialismus« unbedingt als Socialistin, 1848 gab sie die berühmten »Briefe an das Volk« heraus.

Zu Victor Hugo kam der demokratische Ideenstrom besonders durch den religiösen Apostel Lamenais, dessen im Gefängniss geschriebenes Buch »De l'esclavage moderne« der Revolution von 1848 ähnlichen Zündstoff gab, wie der von 1789 die Werke Rousseaus. Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vor-

zubereiten, die im Spätherbst unsere Scheunen füllt. Wenn es ein Volk gibt, das ihn deshalb geringer schätzt und ihm nicht Gerechtigkeit und Freiheit gibt, so bauet eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Athem die Luft in Europa verpeste.« In Hugos Gedichten dröhnt seit dem Beginn der 40er Jahre der dumpfe Lärm der Revolution, die bald ihren Krater in Paris öffnen sollte und von da als grollendes Gewitter über Europa zog. Statt der Tricolore, unter der 18 Jahre vorher Bürgerthum und Arbeiterschaft vereint fochten, erhob sich blutigroth das Banner der Arbeiter gegen die herrschende Bourgeoisie.



*Meissonier: Barrikade.*

Dieser ernst gewordene Zeitgeist musste auch die Kunst in andere Bahnen lenken: der gemalte Humor und kindliche Optimismus der ersten Genrebilder fing an, eine Lüge zu werden. Die Kunst kann trotz Schiller nicht aufrichtig heiter sein, wenn das Leben ernst ist. Sie kann mit den Gesichtsmuskeln lachen, aber das Lachen bleibt tonlos; sie kann sich stolz für einen geweihten Bezirk erklären, in dem nichts widertönen dürfe von dem Kämpfen und Ringen da draussen — die rauhe Wirklichkeit fordert doch ihr Recht. Das illustrirt jenes bescheidene Bildchen Josef Danhausers von 1836 »Der Prasser«. In einem behäbig ausgestatteten Saal sitzt eine Gesellschaft wohlsituirter Honoratioren beim Mahl. Fische, Geflügel, Torten und Weinflaschen bedecken den Tisch. Der Hausherr, ein feister kleiner Mann, kaut mit vollen Backen, ein junger Herr gibt ein Lied auf der

Harfe zum Besten. Da erfolgt eine unliebe Störung. An der Thür zeigt sich, den fettigen Hut in der Hand, in Lumpen gehüllt, die Gestalt eines Bettlers. Die Damen kreischen, unter dem Stuhl fährt bellend ein Hund hervor, der bedienende Lakai schickt entrüstet sich an, den frechen Eindringling zu entfernen. Das war die Haltung, welche die Kunst bisher gegenüber der socialen Frage einnahm. Sie fuhr ärgerlich zurück, sobald ein Stück grober, brutaler Wirklichkeit ihre friedlichen Kreise störte. Nur fröhliche Lebensbilder wollte man um sich sehen. Darum wurden die Bauern stets in reinlicher, netter Gewandung gemalt, mit heiter strahlenden Blicken, den Segen der Arbeit, die Freuden des Landlebens verkörpernd. Selbst die Bettler waren harmlose, still vergnügte Menschen, in Gesundheit und Schönheit prangend und von ästhetischen Lumpen umflossen. Aber wie zu jeder Zeit politische, religiöse und sociale Bewegungen lebhaft und nachdrücklich auf die Künstler wirkten, so konnten sich auch im 19. Jahrhundert die Maler auf die Dauer diesem Einfluss nicht fern halten. Dumpf grollend, mit immer verstärkterer Macht liess sich die Stimme des Enterbten hören. Das im Lucas-Evangelium erzählte Gleichniss vom armen Lazarus, der vor der Schwelle des Reichen lag, war zur entsetzlichen Wirklichkeit geworden. Ueberall sah man Kampf, und es wäre eine Herzensrohheit gewesen, dieses leidende Volk noch länger als angenehmes Belustigungsobject zu benutzen. Eine höhere Auffassung, die man vom Menschen bekam, die ganze philanthropische Stimmung des Zeitalters liess die Scherze, über die man gelacht, nun fad und erzwungen erscheinen. Das moderne Leben musste aufhören, für die Kunst eine humoristische Episode zu sein, es war durch und durch ernste Wirklichkeit geworden. Die Malerei durfte nicht mehr witzeln, sie musste mitsprechen, reden von dem, was vor sich ging. Sie musste mitkämpfen für wirklich in der Zeit liegende Ziele.

Unter dem gewaltigen Eindruck der Julirevolution machte sie den ersten Vorstoss. Die Regierung war in blutigem Ringen niedergeworfen, das befreite Volk jubelte auf, und der nächste Salon brachte mehr als 40 Darstellungen des Ereignisses, unter denen die von Delacroix an künstlerischer Wucht obenan stand. Die Hauptfigur des Bildes ist »ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze, eine Flinte in der einen Hand, in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampf auffordernd, entblösst bis zur Hüfte, ein schöner ungestümer Leib, das

Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde und Freiheitsgöttin«. So hat Heinrich Heine unter dem frischen Eindruck des Ereignisses das Werk beschrieben. Mitten im Pulverdampf steht »die Freiheit« auf der Barrikade, rechts neben ihr ein Pariser Gamin, eine Pistole in der Hand, noch ein Kind und doch schon ein Held, links ein Arbeiter, ein Gewehr im Arm — es ist das Volk, das jubelnd herbeieilt, den Tod für die grossen Ideen der Freiheit und Gleichheit zu sterben.



*Tassaert: Die Waisen.*

Der Maler selbst war eine ganz unpolitische Natur. Er hatte die Anregung zu dem Bilde nicht aus dem, was er erlebte, sondern aus den zornsprühenden Versen Auguste Barbiers »La curée« geschöpft:

> C'est que la Liberté n'est pas une comtesse
>   Du noble faubourg Saint-Germain
> Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse
>   Qui met du blanc et du carmin;
> C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
>   A la voix rauque, aux durs appas,
> Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles
>   Agile et marchant à grands pas
> Se plait aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées
>   Aux longs roulements des tambours
> A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
>   Des cloches et des canons sourds.

Und er hat durch diese allegorische Figur dem Bild gewiss ein Stück seiner packenden Unmittelbarkeit genommen — eine kühne naturalistische That war es trotzdem. Durch dieses Werk ist der grosse Romantiker auch der Vater der naturalistischen Bewegung geworden, die nun, von der revolutionär demokratischen Presse unter-



*Tassaert: Unglückliche Familie.*

stützt, seit der Julirevolution immer mehr sich ausbreitete.

Die Kritiker dieser Blätter fingen an, den Malern vorzuwerfen, dass sie zu wenig um politische und sociale Dinge sich kümmerten. »Die Actualität und die sociale Bedeutung der Kunst ist das, worauf es in erster Linie ankommt, was heisst »Schönheit?« Wir verlangen von der Malerei, dass sie auf die Gesellschaft wirke und am Fortschritt mitarbeite. Alles andere gehört in die Domäne der Utopien und Abstractionen.« An die Stelle der Humoresken treten sentimentale und melodramatische Scenen aus dem Leben der Armen. Begeistert vom Siege des Volkes und von demokratischen Gefühlen beseelt, glaubten einige Maler, dass auch die Leiden des Proletariers darstellbar seien und dass es nichts Edleres gebe, als die Arbeit. *Jeanron* gab als einer der Ersten das Beispiel. Sein im Anschluss an die Julirevolution entstandenes Bild der »kleinen Patrioten« war eine Verherrlichung des Kampfes um die Freiheit; seine »Scene aus Paris« ein Protest gegen die Leiden des Volkes. Er suchte seine Modelle unter den Armen der Vorstadt, malte ohne Idealisirung ihre zerlumpten Kleider und ihre hässlichen Köpfe. Das Ziel der Kunst war ihm nicht die Schönheit, sondern der Ausdruck der Wahrheit — eine Wahrheit freilich, die politisch Propaganda machte. Socialistisch zu wirken, war Jeanrons Zweck: in seinen Schmieden, seinen Bauern oder jener »Rast des Arbeiters«, die 1847 Thoré zu

den Worten veranlasste: »Es ist die Landschaft aus der Umgegend von Paris, traurig und nackt, eine plebejische Landschaft, die nicht sich selbst gehört, die auf alle Schönheit verzichtet, nur um im Dienste des Menschen zu arbeiten. Jeanron ist immer plebejisch, sogar in seinen Landschaften. Er liebt die Ebenen, die nie zur Ruhe kommen, auf denen immer gearbeitet wird; es gibt keine schönen Blumen auf seinen Feldern, sowenig wie Goldschmuck auf den Lumpen seiner Arbeiter und Bettler.«



*Octave Tassaert.*

Nachdem dann während der ersten Regierungsjahre Louis Philipps die Strömung wieder latent gewesen, setzte die Februarrevolution durch, was die Julirevolution begonnen. Mittelmässige Maler wie Antigna wurden berühmt, weil sie in mittelgrossen und kleinen Bildern über die Leiden des »gemeinen Mannes« jammerten. Andere fingen an, sich mehr als vorher für die Bauern zu interessiren und diese ernster zu nehmen, als es in frühern Werken geschah. Adolphe Leleux studirte die Bretagne und fand im täglichen Leben des Landmannes ernste Episoden, die er mit grosser Sachlichkeit wiedergab. Nachdem er dazwischen — mit aragonischen Schleichhändlern — auch wieder in die Romantik abgelenkt, feierte er 1849 seinen Haupterfolg mit jenem Bild des Luxembourg, zu dem ihn der traurige Anblick der Strassen von Paris während des Aufstandes 1848 anregte. Die Menschen, die damals durch Elend und Hunger getrieben auf den Barrikaden kämpften, man findet sie in Leleux' »Mot d'ordre«. Nach dem Staatsstreich von 1851 griff selbst Meissonier, damals noch ausschliesslich Rococomaler, auf dieses Gebiet über. In seinem Barrikadenbild (2. Dezember 1851) liegen Haufen von Leichen auf der gegen die Soldaten des zukünftigen Kaisers errichteteten Barrikade, und sie sind hingestreckt in Posen, die nicht zu erfinden sind. Auch die Mache hat eine Nervosität, in der sich verräth, dass selbst ein so gemessener Geist wie Meissonier einmal bewegt und erregt war. In seinen kleinen Rauchern, kleinen Gelehrten, kleinen Kammerdienern ist er ein

geschickter, aber kalter Maler, hier hat er wirklich ein modernes Epos geschrieben. Seine Barrikade (früher Sammlung van Praet) bildet die einzige ergreifende Note in dem sonst so ruhigen Werk des Meisters. Alexandre Antigna, erst Historienmaler, ging von geschichtlichen Unglücksfällen zu solchen im Leben der niederen Volkskreise über: In der Wohnung einer armen Familie schlägt der Blitz ein; arme Leute packen bei ausbrechender Feuersbrunst mit der Hast der Verzweiflung ihre geringe Habe zusammen; Bauern suchen bei einer Ueberschwemmung auf dem Dach ihres Häuschens Rettung; Krämer ziehen mit ihrer Waare über Land, und der Gaul bricht todt vor dem Karren zusammen; ein altes Weib lässt sich, an der Strassenecke kauernd, von ihrem Töchterchen die Pfennige aushändigen, die es mit seinem Geigenspiel erbettelt. Der Künstler, in dessen Werken sich die volksfreundliche, wenn auch rührselige Stimmung der Epoche ganz besonders spiegelt, ist der merkwürdige, widerspruchsvolle *Octave Tassaert*, der, gleichzeitig von Greuze, Fragonard und Prudhon kommend, bald Historien, bald Mythologisches, Zoten und Religiöses, Boudoirbilder und Scenen menschlichen Elends malte. Tassaert war Niederländer, ein Enkel jenes Tassaert, der 1788 als Director der Berliner Akademie starb und Gottfried Schadow heranzog. Im Allgemeinen ist sein Name heute vergessen, er erweckt nur eine dunkle Erinnerung an die »Unglückliche Familie« des Musée Luxembourg. Aber vor vierzig Jahren gehörte er zu den Vorgeschrittensten seiner Zeit und hat sich der Achtung von Männern wie Delacroix, Rousseau, Troyon und Diaz erfreut. Chardin und Greuze nahm er sich zum Muster, und an Talent ist er ein wahrer Meister. Er war der Poet der Vorstadt, der in zart klagenden Tönen von den Leiden und Hoffnungen der kleinen Leute erzählte. Er malte die Elegie des Elends: Selbstmorde in kleinen Dachstuben, kranke Kinder, im Schnee frierende Waisen, verführte, mehr oder weniger bereuende Mädchen — ein trauriges Defilé. Den Correggio der Mansarde, den Prudhon der Vorstadt nannte man ihn. Auf elf Jahre — von 1846—57 — beschränkt sich seine Thätigkeit. Seitdem schickte er nichts mehr in den Salon und zog sich mürrisch vom Kunstleben zurück. Er wollte seine Bilder nicht mehr sehen, verkaufte sie — 44 an der Zahl — an einen Kunsthändler um 2000 Francs und ein Fass Wein. Das Glas in der Hand, vergass er den Menschenhass. Fast unbekannt lebte er in einem Häuschen der Vorstadt nur mit einer


*Tassaert: Die Heimkehr vom Ball.*

Nachtigall, einem Hund und einer kleinen Ladnerin zusammen. Aber seine Nachtigall starb, dann sein Hund, der seinen Leichenzug hätte begleiten sollen. Diesen Schlag konnte er nicht überleben. Er zerbrach seine Palette, warf seine Farben in's Feuer, zündete eine Kohlenpfanne an, um wie die »Unglückliche Familie« zu sterben, und ward andern Tages erstickt gefunden. Auf einen Zettel hatte er — ohne Respect für Versmass und Rechtschreibung — noch ein paar Strophen an seine Nachtigall und seinen Hund geschrieben. Es ist viel Pathetisches und Weinerliches in Tassaerts Bildern. Die armen Frauen sterben noch mit dem grossen Auge der Heroinen Ary Scheffers. Trotzdem gehört er zur Avantgarde der modernen Kunst und scheiterte nur daran, dass er sein Losungswort zu früh sprach. Die trübe Wirklichkeit herrscht ganz in seinem Werke. Unerbittlich, wie ein Chirurg, der ein krankes Glied operirt, hat er aus seiner Kunst eine Klinik gemacht, oft brutal, wo sein Pinsel die tiefsten Wunden der modernen Cultur berührt. Es gibt in seinen Bildern nur ärmliche zerbrochene Möbel, geflickte Lumpen und bleiche Gesichter, in die Arbeit und Hunger ihre schrecklichen Falten geschrieben. Er malte die Degeneration des Menschen, dem das Licht und die Luft fehlt, und hat, selbst Niederländer, auch in einem Niederländer den grössten Nachfolger gefunden, in Charles de Groux, dessen düsterer Pessimismus die moderne belgische Kunst beherrscht.

In Deutschland, wo die socialistischen Schriften der Franzosen und Engländer grosse Verbreitung fanden, war wohl Gisbert Flüggen in München, den man den deutschen Wilkie nannte, der erste, der schon in den 40er Jahren ein wenig über die humoristische Bauerndarstellung hinausging und in Bildern wie »der unterbrochene Ehevertrag, der unglückliche Spieler, die Missheirath, die Prozessentscheidung, die be-



*Gisbert Flüggen: Die Processentscheidung.*

trogenen Erbschleicher, die Auspfändung« u. dgl. in einen gewissen Zusammenhang mit den socialen Ideen des Zeitalters trat. Von ihm angeregt, ging Danhauser in Wien von Humoresken zur Schilderung der socialen Conflicte im Bürgerstand über: ausser in seinem »Prasser« besonders in der »Testamentseröffnung«, auf der in ziemlich aufdringlicher Weise rechts die reichen, links die armen Verwandten des Verstorbenen gruppirt sind, die einen protzig, roth und fett, die andern dürftig gekleidet, blass und mager. Ein würdiger Priester verliest das Vermächtniss und eröffnet mit wohlwollendem Lächeln den Armen, dass das Erbtheil ihnen gehört, worauf die Reichen entrüstet auffahren. Noch deutlicher, wenn auch ebenfalls in's Sentimentale übersetzt, spiegelt sich die vormärzliche Stimmung in den Arbeiten des Düsseldorfers *Carl Hübner.* Ernst Willkomm hatte im Beginn der 40er Jahre in seinen »Weissen Sklaven« die Gegensätze zwischen gequälten Leibeigenen und grausamen Gutsherrn, zwischen reichen Fabrikanten und hungernden Arbeitern in sensationellen Genrebildern vorgeführt; Robert Prutz hatte sein »Engelchen«



*Danhauser: Der Prasser.*

geschrieben, worin er den Untergang des selbständigen Handwerks durch den Industrialismus verkündete. Bald darauf gab die Hungerseuche unter den schlesischen Webern, von der die Kunde 1844 durch Deutschland flog, weiten Kreisen den Anstoss zum Nachdenken über die sociale Frage. Freiligrath gestaltete den Stoff zu seinen Strophen »aus dem schlesischen Gebirge«, dem Lied von dem armen Weberkind, das in seiner Noth nach Rübezahl ruft, — einem seiner populärsten Gedichte. Noch entschiedener tönt in Heines 1844 gedichteten »Webern« die socialrevolutionäre Stimmung der Epoche wider. Selbst Geibel sah sich bei der Verbreitung der Kunde zu dem Gedicht Mene Tekel veranlasst, das von seinen sonstigen Weisen seltsam absticht. Carl Hübner wirkte daher sehr zeitgemäss, als er in seinem Erstlingsbild 1845 ebenfalls den Nothstand der schlesischen Weber behandelte. Hübner kannte das Leben der Armen, der mühselig Beladenen, er empfand Mitleid mit ihnen und sagte, was er empfand. Das gibt ihm eine Sonderstellung in der zahm lächelnden Düsseldorfer Schule und setzt ihn in der Geschichte der deutschen Genremalerei an den Anfang eines neuen Capitels. Sein nächstes Bild, das Jagdrecht, entsprang einem ebenso actuellen Anlass: ein Förster hatte einen Wilderer niedergeschossen. 1846 folgten die Auswanderer,



*Carl Hübner: Die Auswanderer.*

1847 die Pfändung, 1848 Wohlthätigkeit in der Hütte der Armen — Werke, in denen er fortfuhr, über die Noth der arbeitenden Classen, den Contrast zwischen prunkendem Reichthum und hilflosem Elend zu klagen, den Kampf für Freiheit und Menschenrechte zu predigen. Entgegen den üblichen idyllischen Schilderungen sprach er zum ersten Mal offen von dem materiellen Druck, der auf breiten Volksschichten lastete. Freilich entsprach die künstlerische Kraft des Malers nur wenig den guten Absichten des Philanthropen.

1853 betrat sogar der Historienmaler Piloty diesen Weg in einem seiner Erstlingsbilder »die Amme«: der Schilderung, wie ein in der Stadt als Amme dienendes Bauernmädchen, seinen Pflegling auf dem Arm, in der schmutzigen Wohnung der alten Frau eintritt, bei der sie ihr eigenes Kind in Kost hat. Das Baby der Fremden, schon wie ein Dämchen herausgeputzt, strotzt vor Gesundheit, während das ihre, ohne Nahrung und wärmende Kleidung, in kaltem, dumpfen Zimmer elend dahinsiecht.

In Belgien lenkte *Eugène de Block* am frühesten in diese Bahnen, ein Künstler von interessanter Physiognomie, der mehrfache Wand-

lungen durchmachte. Er war zuerst 1836 mit einer Bauernrauferei hervorgetreten, die von den zahmen zeitgenössischen Bildern durch brouwer'sche Urwüchsigkeit abstach. Dann hatte er nach Madous und Braekeleers Beispiel lange mit Schnurren sich beschäftigt. In einer Zeit, da jeder seinen Typus hatte, dem er zeitlebens treu blieb, hatte de Block sich die Wilderer und Feldwächter erwählt, von deren gegenseitiger Schlauheit er erzählte, bald indem er sie nach Braekeleers Vorbild in das goldene Licht und die braunen Schatten Ostades hüllte, bald indem er sie mit Gallaits rothen Cardinaltönen verbrämte. Doch dieser erzwungene Humor befriedigte ihn nicht lange: er verliess die Scherze und wurde der ernste Beobachter des Volkes. Man bemerkt in seinen Werken eine zärtliche Liebe für die Armen, die freilich ebenfalls oft in weinerliche Rührseligkeit umschlägt. Er war ein Humanitätsapostel, der in seinen Bildern gegen den Pauperismus donnerte und sich zum Wortführer der socialen Frage aufwarf, ein Volkstribun, der auch durch seine Handlungen den Ruf des demokratischen Malers bestätigte. Das setzt ihn in die Nähe jenes anderen socialistischen Agitators, der damals Brüssel mit seinem Ruhm erfüllte.

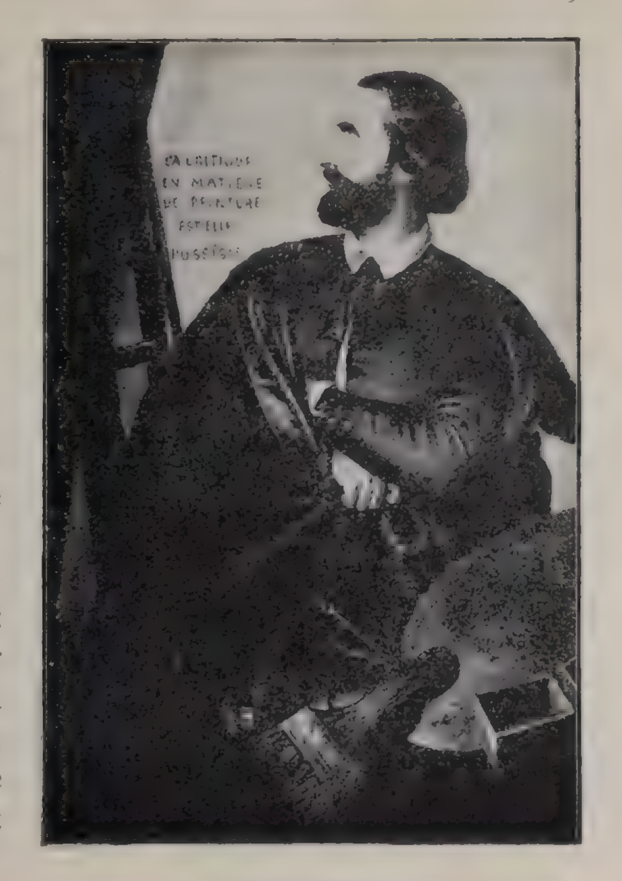
Es war im Jahre 1835, als ein junger Mann aus Italien an einen Verwandten die stolzen Worte schrieb: »Ich will mich mit Rubens und Michelangelo messen«.

Ein Prix de Rome hatte ihm den Aufenthalt in der ewigen Stadt eröffnet. Er dachte an die Rückkehr. Ein hoher Ehrgeiz lebte in ihm: er erträumte den Ruhm der alten Meister. Wie ein Triumphator zog er in sein Vaterland ein, in die gute Stadt Dinant, die ihn mütterlich aufnahm. Eine gewaltige zusammengerollte Leinwand, gleich einer Kriegserklärung begleitete ihn. Doch er brauchte ein grösseres Schlachtfeld für seine Pläne. »Ich bilde mir ein, das Universum hat die Augen auf mich gerichtet«. So fuhr er mit dem Patroklus und ein paar anderen Bildern nach Paris. 6000 Künstler hatten in Rom das Werk gesehen; ein Fürst der Kunst, Thorwaldsen, hatte davor geäussert: »Der junge Mann ist ein Riese.« Und dieser glaubte es selbst. Mit dem Schritt des Eroberers betrat er Paris, in der Meinung, die Maler würden Spalier vor ihm bilden. Doch als sich die Thore des Salons von 1839 öffneten, sah er sein Bild nicht. Es hing sehr hoch, über einer Thür, von Niemand bemerkt. Théophile Gautier, Gustave Planche, Bürger-Thoré schrieben ihre Berichte, ohne es mit einem Wort des Lobes oder Tadels zu erwähnen.



*Wiertz: Der Kampf um den Leichnam des Patroklos.*

Einen Augenblick beabsichtigte er, unter freiem Himmel vor dem Louvre es auszustellen, eine Volksversammlung einzuberufen, ganz Frankreich zu allarmiren. Doch ein Gesuch an den Minister wurde abschläglich beschieden — gesenkten Kopfes kehrte er zurück nach Brüssel. Dort preist er auf grossen Plakaten in heroischen Wendungen sein Meisterwerk an: die Griechen und Troer, die um den Leichnam des Patroklos kämpfen. Ein Dichter ruft aus: Hut ab, ein neuer Homer. Der Moniteur widmet ihm zwei Artikel. Doch als die Ausstellung kam, standen die Künstler abermals rathlos. Die meisten waren der Ansicht, durch diese geschwollenen Muskeln und verrenkten Glieder werde in brutaler Weise Michelangelo persiflirt. Es ging kein Erdbeben durch die Ateliers, wie der Autor erwartet hatte. Man gab ihm eine kupferne Medaille, dankte ihm spiessbürgerlich »für das ausgezeichnete Talent, das er an den Tag gelegt.« Da empörte sich sein ganzer Stolz. Er verbreitete Caricaturen, erklärte laut, »diese Medaille werde ein ewiger Schandfleck für das Jahrhundert bleiben«, veröffentlichte im Charivari einen offenen Brief an den König, »Michelangelo habe nie sich herbeigelassen, ein endgültiges Urtheil über Werke zeitgenössischer Künstler zu fällen und deshalb thue auch seine Majestät, die wohl kaum so viel wie Michelangelo von Kunst verstehe, nicht gut, mit einem flüchtigen Blick über den Werth moderner Bilder zu entscheiden«.



*Antoine Wiertz.*

Antoine Wiertz war 1806 in Dinant als der Sohn eines einfachen Gendarmen und ehemaligen Soldaten der grossen Republik geboren. Er war Wallone durch seine Mutter und ein wenig Deutscher durch die Genealogie seines Vaters, dessen Familie aus Sachsen stammte. Deutsche Moralphilosophen und Pädagogen bildeten die Lectüre seiner Jugendjahre. Ueber mangelnde Unterstützung hatte er sich nicht zu beklagen. Er war bei der Erklärung der belgischen Unabhängigkeit 25 Jahre alt, seine Reife fiel in die stolze Epoche, als der junge Staat alles aufwendete, dem neuen politischen Glanz auch künstlerischen zu verleihen. Schon als Knabe wurde er von seinen Eltern, dem alten Gendarm und der biederen Tagelöhnerin, deren einziges Kind er war, wie ein Abgott gehegt. Seine ersten Versuche galten der Familie als Hexereien. Die Nachbarn waren ausser sich über einen Frosch, den er modellirt hatte und der »aussah wie lebendig.« Ein Wirth bestellte bei ihm ein Kneipschild, vor dem, als es fertig war, die ganze Einwohnerschaft voll Bewunderung weilte. Ein kunstsinniger Herr Maibe, auf das junge Genie aufmerksam geworden, übernahm alle Kosten seiner Erziehung und schickte ihn auf die Akademie nach Antwerpen. Dort erwarb er sich ein staatliches Stipendium und 1832 den Prix de Rome. Ueber seine Bedeutung war er vom ersten Tage an klar. Schon als Antwerpener Akademieschüler sprach er in einem Brief an den Vater verächtlich von der Verehrung seiner Mitschüler für die alten Meister: »Sie bilden sich ein, dass es unbesiegliche Götter sind, nicht Menschen, die der Genius übertreffen kann«. Und der Vater, statt ihn zur Bescheidenheit



*Wiertz: Eine Scene in der Hölle.*

anzuhalten, antwortet stolz: »Ja, diene nur der Jugend der Zukunft als Vorbild, damit in späteren Jahrhunderten die jungen Maler sagen: Ich will mich zum Ruhm aufschwingen, wie einst der grosse Wiertz in Belgien.« Solch gefährlicher Weihrauch hätte stärkere Charaktere benebelt. Es bedurfte nur der italienischen Reise, ihn ganz zu verwirren. Wie Cornelius, Chenavard und vielen andern stieg Michelangelo ihm zu Kopf. Mit dem Ehrgeiz des Autodidakten hielt er jeden Pinselstrich seiner Hand für bedeutend und war empört, thaten andere es nicht auch. Seit seinem Pariser und Brüsseler Misserfolg fing er an, in jeder Kritik eine Majestätsbeleidigung zu sehen und schrieb eine Concurrenz aus über »den verderblichen Einfluss des Journalismus auf Literatur und Kunst.« »Noch wenn Einer nach meinem Tode Schlechtes über mich schreibt, werde ich aus dem Grabe steigen, mich zu vertheidigen.« Aus Hass gegen die Kritik beschloss er gar nichts mehr auszustellen, führte bis zu seinem Tode 1865 ein ärmliches Dasein, malte, wenn er dringend Geld brauchte, — »pour la soupe« — hastig und schleu-



*Wiertz: Die Romanleserin.*

derisch Porträts, die ihm mit 3—400 Fr., erst später mit 1000 Fr. bezahlt wurden, und erging sich in colossalen Entwürfen, für deren Fertigstellung ihm die Stadt 1850 ein eigenes Riesenatelier, das heutige Musée Wiertz errichtete, jenen weissen Bau, der sich im äussersten Norden der Stadt, wenige hundert Schritte von der Luxembourg-Station mitten in einem schönen, etwas verwilderten kleinen Park erhebt und zu dessen säulengetragenem Portal man auf breiter Freitreppe hinansteigt. Hier hauste er in phantastisch buntem Kostüm, ohne je den grossen Rubenshut abzusetzen. Philanthropische Vorlesungen über Diesseits und Jenseits, über Volkswohl und die Auswüchse der modernen Civilisation waren das Ergebniss seiner Thätigkeit. Wer die Malerei als Malerei liebt, braucht das Museum nicht zu besuchen.

Da gibt es Schlachten, Feuerbrände, Ueberschwemmungen und Erdbeben; Himmel und Erde sind in Aufruhr. Riesen werfen sich mit Felsen und versuchen wie Jupiter durch Stirnrunzeln die Erde zu erschüttern. Alle lieben die Gewalt und lassen ihre Muskeln wie Athleten spielen. Doch der Maler selbst ist kein Athlet, kein Riese

wie ihn Thorwaldsen nannte, auch kein Genie wie er selbst von sich glaubte. Le singe des genies, fasste er den Begriff »grosse Kunst« rein räumlich und hielt sich für grösser als die Grössten, nur weil seine Leinwandflächen grössere Dimensionen umspannten. Als das Ministerium daran dachte, ihm nach Wappers' Weggang das Direktorat der Antwerpener Akademie zu übertragen, schrieb er die bezeichnenden Sätze: »Ich entnehme den Journalen, dass man den Platz von Wappers mir geben möchte. Wenn in dem Moment, wo der tiefe Philosoph über sublime Materien nachdenkt, man ihm sagen wollte: Wollen Sie uns nicht das A-b-c lehren? so glaube ich, der in den Wolken Wohnende würde jählings aus dem Himmel auf die Erde herabfallen«. In einer Atmosphäre von Schmeichelei zu Hause und berauscht von dem Weihrauch, der seinem Genie da gestreut ward, konnte er nicht frei werden von der fixen Idee, mit Michelangelo und Rubens zu concurriren. Unter sein Bild der Kindheit der Maria setzte er die Unterschrift: »Gegenstück zu dem dasselbe Sujet behandelnden Bilde von Rubens in Antwerpen«. Seinen Triumph Christi bot er der dortigen Kathedrale unter der Bedingung an, dass er neben die Kreuzabnahme von Rubens gehängt werde. Den Aufstand der Hölle wollte er im Schauspielhaus Abends zur Theaterzeit ausstellen. Während der Pausen sollte die Menge das Bild betrachten und ein Chor mit Orchesterbegleitung dazu singen. All diese Anerbietungen wurden dankend abgelehnt.

Solche Misserfolge machen zum Pessimisten, durch sie ist Wiertz aus dem Historienmaler ein Kind seiner Zeit geworden. Er fängt an, Donnerkeile gegen die Schäden der modernen Cultur zu schleudern. Er predigt, geisselt, stösst Flüche aus, leidet. Die Formen, deren er sich bedient, sind den Alten entnommen. Der Mensch Michelangelos mit seiner Athletenstructur, seinen Riesenmuskeln, seinem nackten Körper, der Mensch der Renaissance, nicht der des 19. Jahrhunderts schreitet durch seine Werke, aber im Inhalt durchbricht der moderne Geist die alte Formel. Alle Fragen, die die Cultur und Philosophie des 19. Jahrhunderts aufwarf, spiegeln sich als Riesenprobleme in seinen riesigen Bildern. Er macht aus seinem Pinsel eine Waffe, mit der er für die Enterbten, für die Parias, für das Volk kämpft. Er will der Maler der Demokratie sein. Eine grosse Gefahr für die Kunst.

Pathetisch agitirt er, als Vorläufer Wereschagins gegen die Gräuel des Krieges. Das Bild »Kanonenfutter« macht den Anfang.



*Wiertz: Die Waisen.*

Auf einem Festungswall liegt, augenblicklich müssig, eine Kanone, und um das schlafende eherne Ungethüm spielen Kinder Soldaten, nicht ahnend, dass ihre Tändeleien bald in bitteren Ernst sich verwandeln und sie im Kriege dann selbst dem Unhold als Futter dienen. In einem andern, «Civilisation des 19. Jahrhunderts«, sind sieg- und blutberauschte Soldaten Nachts in ein Zimmer gedrungen und stechen eine junge Mutter sammt ihrem Kinde nieder. Ein drittes, »der letzte Kanonenschuss«, ist eine dunkle Anspielung auf einen künftigen Weltfrieden. Eine »Scene in der Hölle« nennt sich das Hauptbild der gegen den Krieg gerichteten Ergüsse. Der Kaiser Napoleon in seinem grauen Rock und historischen Dreispitz schmachtet in der Hölle, wabernde Flammen hüllen ihn wie in wallenden Purpurmantel, und rings dringt eine zahllose Menge von Müttern und Schwestern, Frauen und Bräuten, Kindern und Vätern auf ihn ein, denen er ihr Liebstes genommen. Fäuste ballen sich ihm entgegen, zahnlose, schnaubende Lippen kreischen. Er aber steht unbeweglich, die Arme über die Brust gekreuzt, das Imperatorengesicht ehern, düster, und blickt mit

dem Gespensterauge des Satans starr auf die Tausende, deren Glück er vernichtet.

In seinen »Gedanken und Visionen eines abgeschnittenen Kopfes« macht Wiertz, von Victor Hugos »letzten Tagen eines zum Tode Verurtheilten« angeregt, die Todesstrafe zum Gegenstand einer längeren Erörterung. Das aus 3 Abtheilungen bestehende Bild soll die Empfindungen eines Guillotinirten in den ersten 3 Minuten nach der Hinrichtung schildern. Am Rahmen ist eine ganze Abhandlung beigefügt: »Der Hingerichtete sieht in einer dunkeln Ecke seinen Leichnam verwesen und ausdorren; und, was wahrzunehmen nur den Geistern einer andern Welt gegeben, er sieht, wie die Geheimnisse der Stoffwandlung vor sich gehen. Alle Gase, die seinen Leib gebildet, die schwefeligen, erdigen und ammoniakalischen Bestandtheile, sieht er sich loslösen von seinem faulenden Fleische und zum Aufbau anderer Lebewesen dienen. . . Wenn das scheussliche Werkzeug Guillotins wirklich eines Tages vernichtet werden soll, so sei Gott dafür gelobt« u. s. f. Neben diesem gemalten Plaidoyer gegen die Todesstrafe hängt als Argumentation zu Gunsten der Kleinkinderbewahranstalten »das verbrannte Kind«. Eine arme Arbeiterin hat einen Augenblick ihre Dachwohnung verlassen, unterdessen ist Feuer ausgebrochen und sie findet den verkohlten Leichnam ihres Knaben. In dem Bilde »Hunger, Wahnsinn und Verbrechen« behandelt er das menschliche Elend im Allgemeinen und die Frage der Ernährung unehelicher Kinder. Ein junges Mädchen kann nur von gelben Rüben leben, die ein Reicher in die Gosse wirft. In Folge einer Steuermahnung wird sie wahnsinnig und schneidet höllisch lachend das kleine Wesen, das sie ins Verderben gebracht, in Stücke. Die Leichenverbrennung wird in dem Bilde »Zu früh begraben« empfohlen: ein Gruftgewölbe, darin ein Sarg, dessen Deckel von innen losgesprengt ward, eine zusammengekrampfte Hand, die im Spalt zum Vorschein kommt, in der Finsterniss des Sarges von Entsetzen verzerrt das Gesicht des Scheintodten, der mit tonloser Stimme um Hilfe ruft.

In dem Bilde »die Romanleserin« sucht er den verderblichen Einfluss schlechter Lectüre auf die Phantasie eines jungen Mädchens darzuthun. Nackt liegt sie im Bett, das Haar geöffnet, ein Buch in der Hand, das Auge hysterisch geröthet, ein böser Geist legt grinsend ein neues Buch: Antonine von Alexandre Dumas fils, auf's Lager. Der »Backenstreich einer belgischen Dame« glorificirt — eine Vorahnung Neides — den Mord, wird er zum Schutze der Ehre

begangen. Ein holländischer Officier hat sich Freiheiten gegen eine Belgierin erlaubt, wofür ihm diese mit einem Pistolenschuss den Kopf zerschmettert. In dem Bilde »Der Selbstmörder« sieht man Bruchstücke eines Schädels nach allen Richtungen fliegen. Wie der junge Mann zu dem Schritte gekommen, lehrt das auf dem Tische liegende Buch mit der Aufschrift »Der Materialismus«. Und so geht es fort mit Grazie, doch ohne dass dem Beschauer die Lust käme, den Vorlesungen ernstlicher zu lauschen. Denn wenn Wiertz' Absichten auch zuweilen etwas Grossartiges hatten, so war er doch weder über die Grenzen des Darstellbaren klar, noch besass er das Können, das Gewollte in künstlerische Formen zu giessen. Wie mancher deutsche Maler jener Jahre, war er ein Philosoph mit dem Pinsel, ein verkappter Gelehrter, der seine Ideen, statt mit Tinte, mit Oelfarbe niederschrieb. Wiertz hat die Malerei Dinge sagen lassen, die sie als Malerei nicht verträgt, sie dogmatisirt bei ihm, sie ist ein Buch und erweckt nur Bedauern, dass sein reicher Geist nicht der Schriftstellerei zu Gute kam. Da hätte er vielleicht manch Brauchbares für die Lösung der socialen und philosophischen Fragen der Gegenwart beigebracht; so, wie er ist, gibt er dem Verstand nichts und beleidigt das Auge. Ein menschliches Gehirn mit grossen und trivialen Gedanken legt sich blos. Aber vor lauter Gedanken ist er wie Cornelius nicht zu ihrer künstlerischen Verarbeitung gekommen. Er tappte von Michelangelo zu Rubens, von Rafael zu Ary Scheffer — ohne Ahnung, dass die Kunstsprache all dieser Meister eine individuelle gewesen. Einer seiner Biographen, L. Watteau, erzählt im Einleitungscapitel, wo er von der Erziehung des Kindes spricht, dass Wiertz mit vier Jahren schon vollständig schreiben konnte. »Seitdem hat er nie mehr eine Handschrift gehabt, die wirklich die seine war, sondern ahmte zum Täuschen die verschiedenen Schriftzüge nach, auf die sein Blick fiel.« Watteau erzählt das als Wiertz-Enthusiast zum Beleg für dessen frühe Begabung. In Wahrheit ist durch diese Anekdote von dem Nachahmungstalent des Knaben in drei Zeilen die Bedeutung des Malers gekennzeichnet: Derselbe Mann, der so viel schrieb, ohne je eine eigene Handschrift zu haben, hat auch als Maler hunderte von Leinwandquadratmetern mit Farbe bedeckt, ohne ein einziges persönliches Werk zu hinterlassen. »Die Erhebung der Hölle« zeigt gleichzeitig die strenge Linie der Florentiner und die wilde Praktik der Flandrer — in einer Vermischung, die sich gegenseitig aufhebt: er nahm dem Michelangelo

die Farbenpracht und dem Rubens die strenge Linie. Um den Beweis anzutreten, dass der Roman der Dumasschule ein Werkzeug teuflischer Verführung, begnügt er sich, soweit es ihm technisch möglich, — die Wiener Jo des Correggio unter Hinzufügung eines Buches zu copiren. Seine nackte Frau vor dem Skelett gibt, soweit er es vermochte, eine Copie nach Delacroix' »Lever.« Ein Bild »Temps heureux« — ein junger Mann, der seine Geliebte vom väterlichen Hause fortführt, — ist sehr hübsch, aber copirt Poussin. Mögen Titanen kämpfen oder Menschen ein Stück Brod essen, die Typen sind immer Apollo- und Venusvariationen mit dem griechischen Profil und den gross aufgerissenen Augen, die Ary Scheffer liebte. Die Freude des Malers an der Farbe kannte er nicht, nur Farbenblindheit kann solche Missklänge ertragen. Die Tagebücher, die er auf seinen Reisen durch Holland und Frankreich führte, enthalten kein Wort der Bewunderung für die alten Holländer, blos schwärmerische Hymnen auf Horace Vernet, dessen Bilder »die wahrsten seien an Farbe und Bewegung.« Wiertz hatte eine ausserordentliche Geschicklichkeit im Entlehnen, aber wie wenig wusste er aus den disjectis membris poetae zu machen! Nie ist etwas Spontanes in seinen Bildern, nie Zusammenhang zwischen den Theilen; alle Schulen, alle grossen Genies haben ihm nur verholfen, etwas Minimales zu Tage zu fördern. Wie wenig eigene Naturbeobachtung er hatte, wird durch seine Porträtköpfe deutlich. Der Prüfstein jedes Malers, für seine Fähigkeit die Natur zu sehen, ist das Bildniss. Wiertz liebte seine Mutter und war in seinem ganzen Wesen erschüttert, als der Tod sie ihm nahm. Er liebte noch mehr sich selbst und war auf sein Selbstporträt so stolz, dass er wie Alexander der Grosse es für das einzige von ihm vorhandene authentische Bild erklärte. Auf den Bildnissen des Wiertzmuseums sind Mutter wie Sohn nur »Menschen an sich«. Die gute alte Taglöhnerin, die einfache Frau, benutzte er dazu, mit Vorhängen und Draperien einen plumpen Theatereffect zu erzeugen. Er selbst aber ist gerade in der Schablonenhaftigkeit seines Porträts ganz der Mensch seiner Bilder: dies Phantasiekostüm, in dem sich die Moden früherer Jahrhunderte mischen, und diese fatal declamatorische Attitude, die für Inspiration ausgeben möchte, was nur Plagiat ist — sie kennzeichnen den Maler gleich schlagend wie den Menschen.

Das kindische Experiment mit dem gemalten Schlüssel, nach dem man greifen soll, die Spielerei mit Bildern, die durch's Schlüssel-

loch anzusehen, mit Porträts, die den Ausdruck wechseln, je nachdem sie von vorn oder von der Seite betrachtet werden, — die Panoptikumüberraschungen mit dem Hund in der Nische, vor dem man erschrecken, dem schlafenden Hausmeister, der den Eindruck eines wirklichen machen soll, sie zeigen den vollständigen Marasmus des ursprünglich reich begabten, nur nicht zum Maler geborenen Menschen. Wiertz' Auftreten ist ein interessanter psychologischer Fall. Er war eine abnorme Erscheinung und geschichtlich nicht zu umgehen, weil er, der ersten einer, Stoffe aus dem modernen Leben im Rahmen grosser Bilder behandelte. Nur ist ein philanthropischer Polterer noch kein Künstler.



XXIII.

## Die Dorfnovelle.

FÜR Frankreich, Belgien und England endete mit dem Jahre 1848 die »Lehrzeit des interessanten Stoffes«. Nur in Deutschland erlebte die erzählende Genremalerei noch eine Nachblüthe — so wie auch die Historie hier erst ihre Triumphe feierte, als man sie in den andern Ländern schon zu Grabe trug. Auf jene Aeltern, die mit soviel Hingebung ihre unglaublich mühsam gekonnten, verzweifelt detailwahren und doch ganz bildwirkungslosen Bildchen in die Welt setzten, folgte nach 1850 eine technisch schlagfertigere Generation, die nicht mehr an den alten Meistern allein ihre tastenden Versuche machte, sondern entweder gleich den Historienmalern in Paris selbst Erleuchtung suchte oder indirect — durch Piloty — mit den Ergebnissen der französischen Technik vertraut gemacht ward. Mit dieser weniger anstössigen coloristischen Haltung war ein mehr salonfähiger Inhalt verbunden. Das Kindliche, das einst an Meyerheim und Waldmüller erfreut hatte, erschien als allzu kindlich. Die Heiterkeit, die von den Bildern Schroedters oder Enhubers ausging, fand kein Echo mehr bei einem Geschlecht, das des allzu billigen Lachens müd war. Die Arbeiten Carl Hübners wurden als weinerliche Rührstücke bei Seite geschoben. Es lag, nachdem man aus der Periode der Romantik herausgetreten, keine Veranlassung vor, über das moderne Leben zu witzeln, oder socialistische Propaganda zu treiben. Man hatte nach der Revolution von 1848 mit der Wandlung der Dinge sich ausgesöhnt, mit dem Leben, wie es nun einmal war: seinen Sorgen und Verkümmerungen, seinen Fehlern und Sünden. Es war die Zeit, als Berthold Auerbachs Dorfgeschichten so viele Auflagen erlebten, und Hand in Hand mit diesen literarischen Erzeugnissen machte auch die Malerei sich daran, kleine Novellen aus dem Leben der einzelnen Volksclassen zu erzählen, unter denen ihres malerischen Costüms wegen die Bauern noch immer am bevorzugtesten waren.



*Louis Knaus* steht an der Spitze dieser jüngeren Gruppe, und wenn es heute schwer wird, einen Hymnus auf ihn zu singen, so liegt es wohl hauptsächlich daran, dass Knaus noch am meisten von jener sarkastisch ironischen Charakteristik mit herüber nahm, die Bildern Hogarths, Schroedters oder Madous ethisch eine so unangenehme Note gibt. Die Gestalten der alten Holländer benehmen sich im Bilde, als ob kein fremder Blick auf ihnen ruhte. Man nimmt Theil an ihren Freuden und Schmerzen, die nicht gespielt sind. Man fühlt sich wohl bei denen, die uns als einen der Ihren betrachten. Bei Knaus ist stets eine künstliche Verbindung zwischen Figuren und Ausstellungsbesucher hergestellt. Sie stürzen sich in die grössten Unkosten, um Aufmerksamkeit zu erregen, kitzeln den Betrachter, um ihn lachen zu machen, jammern ihm vor, um ihn zu Thränen zu rühren. Sie sind nie mit sich, immer mit dem Publikum beschäftigt. Ausser Wilkie hat kein Genremaler ausführlicher und aufdringlicher erklärt. Selbst wenn er zur Abwechslung ein Porträt zu malen hat, stellt er sich mit dem spanischen Rohr dahinter und erläutert es. Dadurch sind die Bildnisse von Mommsen und Helmholtz in der Berliner Nationalgalerie zu Charakterchargen geworden. Jeder von ihnen hat das sichtliche Bewusstsein, für die Nationalgalerie gemalt zu werden, und Knaus' grösste Sorge bestand darin, durch Unterstreichen und Aufhäufen äusserlicher Charakteristik die Persönlichkeiten zu »Gelehrtentypen« des 19. Jahrhunderts zu steigern. Da sich die vulgäre Meinung den Philologen als Menschen mit vernachlässigtem Aeussern, den Naturwissenschaftler als feinen Weltmann vorzustellen pflegt, muss Mommsen ausgetretene Stiefel, Helmholtz Lackstiefeletten tragen, das Hemd des einen genial verknittert sein, das des andern tadellos sitzen. Durch solche handgreifliche Charakteristik wurde das Sonntagspublikum befriedigt, den Dargestellten aber ihr Charakter genommen. Es ist nicht anzunehmen, dass in Mommsens Zimmer die Manuscripte aller seiner



*Knaus: Die Falschspieler.*

Hauptwerke so offen auf und unter dem Schreibtisch liegen, damit sie ja Jeder sieht; nicht wahrscheinlich, dass seine berühmten weissen Locken auch am Schreibtisch so flattern. Selbst die momentane Handbewegung hat in beiden Bildern etwas aufdringlich Demonstratives. Seht, mit solch einer Feder habe ich die römische Geschichte geschrieben, sagt Mommsen. Seht, das ist das berühmte, von mir erfundene Ophthalmeter, sagt Helmholtz. Und als Genremaler ist Knaus noch häufiger in solch unleidliche Culissenreisserei verfallen. Das Bild »Seine Hoheit auf Reisen« wird gewöhnlich als das genannt, in dem er als Charakteristiker den Höhepunkt erreichte. Aber ist diese Charakteristik nicht im höchsten Grade chargirt, dieser in Rollen vertheilte Ausdruck nicht über die Maassen gesucht? Was müssen diese Kinder Alles zur Erheiterung des Publikums thun! Ein kleines Mädchen lehnt sich schüchtern an die ältere Schwester, die verschämt den Finger in den Mund steckt. Einfältig schauen die Einen, aufmerksam die Andern zu. Ein kleineres Baby verzieht das Gesicht zu kläglichem Weinen. Der Fürst, dem zu Ehren die



*Knaus: Goldene Hochzeit.*

Kinder sich aufgestellt haben, geht an der Gruppe mit »absoluter Wurschtigkeit« vorbei, während sein Begleiter sich das »Volk« verächtlich durch ein Augenglas ansieht. Der Schulmeister verneigt sich tief, in der Hoffnung, seine Einkünfte dadurch zu steigern, während der dumme Gemeindevorsteher mit jovialem Lächeln dem Fürsten entgegenblickt, als erwarte er den Collegen vom Nachbardorf. Gewiss, das Alles sind sehr verständliche Typen, aber auch nicht mehr als Typen. Für den Maler ist das Zufällige des Moments der Quell alles Lebens. Oder hätte der sechsjährige Bauernjunge, der auf Knaus' Bilde als »Dorfprinz« im höchsten Staat, eine Blume zwischen den Zähnen, mit gespreizten Beinen dasteht, jemals so dagestanden, wäre ihm vom Maler die selbstbewusste Pose nicht mühsam einstudirt worden? Damit nicht der geringste Zweifel bleibe, wer von den kartenspielenden Schusterjungen gewinnt und welcher verliert, muss der Eine pfiffig schmunzeln, der Andere sich rathlos hinterm Ohr kratzen. Oder wie agirt auf dem Bilde »Der erste Profit« der kleine Maccabäer mit dem Publikum! Der alte Mann in abgetragener Kleidung, der sich die Hände reibend auf dem Bilde »Ich kann warten« in einem Vorzimmer steht — das furchtsame Mädchen, das auf dem Bilde »In tausend Aengsten« sein Butterbrod durch



*Knaus: In tausend Aengsten.*

Federvieh bedroht sieht, — sie haben alle die gleiche berechnete Komik, dasselbe Ueberwiegen der Reflexion, dieselbe zuspitzende, impertinent satirische Schärfe. Selbst im Begräbniss verlässt ihn nicht der humoristische Hang des Anekdotenerzählers, und der Schulmeister muss so komisch wie möglich den Taktstock schwingen, mit dem er den Chor seiner Buben und Mädchen dirigirt. Knaus lässt zu viel gesperrt drucken, er unterstreicht zu viel, als ob er sein Publikum für sehr begriffsstutzig halte. Dadurch gewinnt er die Naiven und ärgert die Feineren. Der Bauer sitzt bei ihm Modell, er weiss, dass er still zu halten, seine Pose und Grimasse nicht zu verändern hat, weil Knaus sonst böse wird. Es spricht aus den Bildern immer der vornehme berühmte Stadtherr, der nur des culturgeschichtlichen Interesses halber auf's Land gegangen, dort auf wirksame komische Züge Jagd macht und, nachdem er die kleine Welt zu lebenden Bildern arrangirt, sie kühl dem Gelächter des draussenstehenden gebildeten Beschauers preisgibt.

Doch eine solche Beurtheilung, die einer Verurtheilung gleich kommt, wäre durchaus unhaltbar von historischem Standpunkt. Die deutsche Kunst darf Knaus schon deshalb nicht vergessen, weil



*Knaus: Kartenspielende Schusterjungen.*

er in den 50er Jahren zu den ersten Verbreitern der bis dahin ungewohnten Ansicht gehörte, dass Malerei ohne tüchtiges coloristisches Können undenkbar sei. Er begnügte sich nicht, wie jene Aeltern die einzelnen Charaktere seiner Bilder in wohlgefügten Gruppen aneinanderzureihen, er bemühte sich auch, seine Werke coloristisch unanfechtbar zu machen, so dass er in den 50er Jahren nicht nur durch seine »poëtische Erfindung« das grosse Publikum, sondern durch seine spielende Herrschaft über die Technik sogar die Pariser Maler zum Enthusiasmus hinriss. In diesem Sinne schrieb Edmond About 1855: »Ich weiss nicht, ob Herr Knaus lange Nägel trägt, aber selbst wenn er sie so lang wie Mephistopheles hätte, würde ich noch sagen, er sei ein Künstler bis in die Fingerspitzen. Seine Bilder gefallen dem Sonntagspublikum und dem Freitagspublikum, den Kritikern, den Bourgeois und (Gott verzeih mir) den Malern. Was die grosse Masse verführt, ist der klar ausgedrückte

dramatische Gedanke. Die Künstler und Kenner werden durch sein Wissen und vollendetes Können gewonnen. Herr Knaus hat die Fähigkeit, Jedermann zufrieden zu stellen. Seine Bilder ziehen die incompetentesten Augen an, indem sie ihnen nette Anekdoten erzählen, sie fesseln aber auch die Blasirtesten durch die vollendete Ausführung der Details. Tout le talent de l'Allemagne est contenu dans la personne de M. Knaus. L'Allemagne habite donc rue de l'Arcade, à Paris«.

In Knaus' Person gipfelte in den 50er Jahren das technische Können, das aus dem Studium der alten Niederländer und dem beständigen Verkehr mit den modernen Franzosen zu gewinnen war. Schon in seiner Jugend müssen mehr als seine Lehrer Sohn und Schadow, die grossen Niederländer Ostade, Brouwer und Teniers auf ihn gewirkt haben, da bereits seine Erstlingsbilder, der Bauerntanz von 1850 und die Falschspieler von 1851 wenig mit der Düsseldorfer Schule, umsomehr mit niederländischem Helldunkel gemein hatten. Die falschen Spieler gleichen geradezu einem in's Moderne übersetzten Ostade. Durch die Uebersiedelung nach Paris 1852 suchte er das Letzte und Aeusserste der Vollendung sich anzueignen, und verfügte, als er nach 8jährigem Aufenthalt in die Heimat zurückkehrte, über einen Sinn für Bildwirkung und feinen coloristischen Gesammtton, über eine Kennerschaft der Farbe und einen vornehm geschulten Amateurgeschmack, dass seine Arbeiten einen unendlichen Fortschritt gegenüber der harten Buntheit seiner Vorgänger bedeuteten. Seine goldene Hochzeit von 1858 — vielleicht sein schönstes Bild — hatte nichts mehr von der veralteten Bauernbildertechnik der ältern Düsseldorfer, sondern stand technisch den besten Werken der Franzosen zur Seite.

Und Knaus ist seitdem derselbe geblieben: eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, die der Geschichte gehört. Er malte Bauernbilder von tragischem Inhalt und volksthümlicher Heiterkeit; er sah dem Kinderleben eine Fülle anmuthiger Züge ab; viel herumgekommen in der Welt, ging er, nachdem er in Berlin sich niedergelassen, von Charakterchargen aus dem Schwarzwald zu solchen aus dem grossstädtischen Leben über. Er wagte sich sogar an Religiöses heran und unterrichtete die Welt durch seine aus Reminiscenzen aller Zeiten und Schulen zusammengesetzte heilige Familie und durch seinen »Daniel in der Löwengrube« über die Grenzen seiner Begabung. Knaus ist von ganzem Herzen Genre-

maler — das hat er mit Vielen gemein. Aber er war vor 30 Jahren das coloristische Genie unter den Charakterisirern und Erzählern mit Pinsel und Palette — das macht ihn zu einem Unicum. Er ist ein Mann, dessen Bedeutung nicht allein in seinem Erzählertalent liegt, sondern der auch für die deutsche Kunst viel geleistet hat. Man kann sagen: er hat ihr, indem er dem Genrebild ungeahnte coloristische Feinheiten gab, dazu verholfen, aus der Genremalerei zur Malerei zu kommen. In diesem Sinn erfüllte er eine kunstgeschichtliche Mission und errang sich in der Geschichte der modernen Malerei eine feste, sichere Stellung, die ihm auch der Gegner der illustrativen Vignette nicht nehmen kann.



*Benjamin Vautier.*

*Vautier,* der immer in einem Athem mit Knaus genannt werden muss, ist im Grunde seines Wesens das gerade Gegentheil des Berliner Meisters. Auch er ist der Inbegriff des Genremalers, dessen Bilder nicht gesehen, sondern im Einzelnen durchstudirt sein wollen; aber da wo Knaus Vorzüge hat, zeigt Vautier Mängel, wo jener abstösst, hat er Vorzüge. Als Techniker vermag er sich nicht ähnlicher Qualitäten zu rühmen. Er ist immer nur colorirender Zeichner, nie Colorist gewesen. Als Maler minderwerthig, erscheint er jedoch als Genremaler sympathischer. An Knaus' Bildern stört das überlegene Lächeln, die outrirte, herzlos kalte Beobachtung. Vautier erfreut durch ebenso tiefgehende wie einfache, in den Mitteln feiner zurückhaltende Charakteristik, durch die Fülle hübscher Einzelmotive, die Feinfühligkeit in der Wiedergabe der Beziehungen und Empfindungen der Gestalten. Ein naives, gutmüthiges, liebenswürdiges Naturell spricht aus seinen Werken. Er ist idyllisch-gemüthlich, wo Knaus satirisch-pikant wirkt, und ein Blick auf die Photographien Beider erklärt diesen Unterschied. Knaus mit seiner durchgearbeiteten Stirn und seinem forschenden, unter dicken Brauen hervorstechendem Blick gleicht einem Untersuchungsrichter oder



*Vautier: Tanzpause.*

Staatsanwalt; Vautier mit seinem sinnenden blauen Auge einem ideal angehauchten, behaglichen Bankier oder Dorfgeschichtenschreiber à la Berthold Auerbach. Knaus quälte sich viel, grübelte viel, experimentirte viel; Vautier liess es dabei bewenden, sich eine einfache simple Malerei anzueignen, die ihm gerade hinreichend schien, das mit tiefem Gefühl Erfasste zum Ausdruck zu bringen. Jener ist eine denkende, dieser eine träumerische Natur. Ein glücklicher Mensch, dem es von Jugend auf gut ging, der nur Freudiges, nie Sorgen erlebte, gewöhnte er sich, auch als Maler die Welt in rosigem Lichte zu sehen. Es ist in seinen Charakteren etwas Lauteres, Reines, in seinen Bildern etwas Ruhiges, Herzliches, das zwar seine pedantisch kleinliche Malerei nicht besser macht, aber sympathisch berührt, nimmt man menschlich zu ihm Stellung. Man schämt sich Vautiers als Maler, wenn man in ausländischen Ausstellungen ihm unter den Fremden begegnet, doch man freut sich seiner als Genremaler — es ist, als hätte mitten unter romanischen Feueraugen der stille treue Blick eines deutschen Auges dich getroffen, oder als hörte das Ohr unerwartet ein einfaches deutsches Volkslied, ungeschult gesungen, doch mit sehr viel Herzlichkeit. Knaus konnte sich vor einem Menschenalter als Maler überall sehen lassen, Vautier war als solcher nur



*Vautier: Der Taschenspieler.*

im Deutschland der 60er Jahre möglich. Aber hinter Knaus' Figuren steht immer der Berliner Professor, aus denen Vautiers lacht ein freundliches Stück deutschen Volkthums. Auch Vautiers Welt ist wie die des alten Meyerheim einseitig, auch seine redegewandten Herren Vettern, schüchtern niederblickenden Bräute, verliebt ausschauenden schmucken Burschen, gerührten Mütter und stolzen Väter sind vielleicht mehr Gattungsbegriffe, als dass sie kräftiges, eigenartiges Leben athmeten. Die zierlichen nacktfüssigen Gestalten seiner Bauernmädchen umgibt ein so goldiger Schimmer von Anmuth, wie er wohl nie den wirklichen, sondern nur den Hirtinnen des Märchens eignet, die nachher von Königssöhnen geheirathet werden. Den Massstab realistischer Naturwahrheit darf man an seine Figuren nicht legen. Aber sie sind Bewohner einer traulichen, lieben Welt, in der Alles Nettigkeit und liebenswürdige Gutmüthigkeit athmet. Fast rührend zu sehen, wie schön und rein in Vautiers Kopf sich das Leben spiegelt. Wie zart sind diese braunäugigen schwäbischen Bauerntöchter, wie sympathisch und mild diese Frauen, wie reinlich und artig die Kinder. Man möchte glauben, dass Vautier freundlich und väterlich wohlwollend mit seinen Bauern verkehrt, sich selbst wohl fühlt bei ihren harmlosen Vergnügungen,



*Vautier: Der Brautwerber.*

dass er auch ihre Schmerzen und Sorgen theilt; und über diese Eindrücke berichtet er in seinen Bildern nicht streng und überlegen lächelnd, sondern in schonender herzlicher Weise. Er will nicht aufregen oder erschüttern, weder durch Witze Komik, noch durch Trauriges Trübsal erwecken. Das Leben zeigt ihm — wie Goethe während seiner italienischen Reise — »lauter angenehme Gegenstände« und selbst in traurigen Schicksalsfügungen nur Leute, die »das Unvermeidliche mit Würde tragen«. Kein lauter Schmerz, alles leise abgedämpft, von jener Milde, die sich im Klang des Vornamens Benjamin ausspricht. Knaus hat etwas von Menzel, Vautier von — Memlinc, auch in der liebevollen Intimität, mit der er das Kleine durchdringt. Die alten deutschen und niederländischen Meister malten in ihren religiösen Bildern Alles bis zum Nachtgeschirr Marias, den gestickten Lilien ihres Webstuhls oder dem Staub, der auf dem alten Gebetbuch liegt, und diese echt deutsche Freude am Stillleben, die behagliche Schilderung des Kleinen, kehrt auch bei Vautier wieder. Menschen und Wohnungen, belebte Natur und



*Vautier: Verhör beim Schullehrer.*

Atmosphäre setzen sich bei ihm zu einem freundlichen Stück Welt zusammen. Vautier entdeckte als der Ersten einer den Stimmungszauber der Umgebung, den geheimnissvollen Einfluss, der den Menschen mit der Scholle, auf der er geboren ist, verknüpft, die tausend unbekannten magnetischen Strömungen, die zwischen den Dingen und dem Gemüth, den Anschauungen und Handlungen des Menschen bestehen. Die Umgebung steht nicht da, wie der Prospect einer Bühne, vor dem die Personen kommen und gehen, sie lebt und webt auch im Menschen selbst. Man fühlt sich wohl in diesen gemüthlich traulichen Zimmern, wo die Schwarzwälderuhr tickt, wo kleine geschmacklose Photographien von der Wand bieder patriarchalisch herabblicken, wo der Boden so sauber gescheuert ist und fettige grüne Hüte an prächtigen Hirschgeweihen hängen. Da ist das grosse Familienbett mit den geblümten Vorhängen, die feste, unbewegliche Holzbank am Ofen, der alte solide Tisch, um den die Mahlzeiten Alt und Jung versammeln. Da sind die grossen Wandschränke für die Schätze des Hauses, das Gebetbuch, das die Grossmutter zur Confirmation bekam, die Filigranschmucksachen, Kaffeetassen und Gläser, die nur zum Prunk, nicht zum täglichen Gebrauch bestimmt



*Vautier: Bauer und Mäkler.*

sind. Ueber der Bettstatt hängen die auf Glas gemalten kleinen Heiligenbilder und »geweihten« Andenken. Und durch das Fenster überblickt man gleich das weitere Hauswesen; buntblühende Bohnen ranken sich von dem Stückchen Gartenland herein, blühende Obstbäume stehen darin, auch der Giebel des wohlgefüllten Heustadels ragt herüber. Alles athmet Behaglichkeit, Frieden, Sonntagvormittagsstimmung; fast glaubt man den Klang der fernen Kirchenglocken durch die wonnige Stille zu vernehmen. Nur Bildwirkung, malerische Haltung darf man nie verlangen, die Illustrirte Zeitung ist ihm zuträglicher als die Ausstellung.

Als der Dritte im Bunde steht der prächtige *Defregger* da, von allen Meistern der grossen Münchener Pilotyschule zugleich der einfachste und gesündeste. Gewiss wird, wenn die Nachwelt seine Werke sichtet und wägt, auch von ihm Vieles zu leicht befunden werden. Defreggers Kunst hat unter seinem Ruhme, unter den Verführungen des Kunsthandels gelitten. Er hat auch nicht das feine Gefühl wie Vautier für die Grenzen seines Könnens gehabt, sondern oft über Dinge geredet, die er nicht verstand. Er war unter allen Künstlern

der Pilotyschule am wenigsten Maler und am meisten an's Format gebunden. Eine bestimmte Leinwandgrösse konnte er nicht ungestraft überschreiten und spannte sein Talent in ein Prokrustesbett, als er Madonnenmaler zu sein versuchte, oder mit seinen Hoferbildern sich in die Reihe der »Historienmaler« stellte. Als Genremaler aber steht er neben Vautier in erster Reihe, und durch diese kleinen Genrebilder, je einfacher und ruhiger desto besser, wie durch einzelne seiner warmempfundenen, reizvollen Porträtstudien wird er fortleben. Das sind Gegenstände, die er verstand und empfand. Er hatte selbst in den Verhältnissen gelebt, die er schilderte, darum sprach auch, was er schilderte, so mächtig zu Herzen.



*Franz Defregger.*

Das Jahr 1869 machte seinen Namen bekannt. Die Münchener Ausstellung brachte damals ein Bild aus der Geschichte des Hoferschen Aufstandes 1809: wie der kleine Sohn Speckbachers, des einen Führers der Tiroler, mit einer Büchse bewaffnet, dem Vater nachgezogen ist und an der Hand eines alten Jägers in das Zimmer tritt, wo Speckbacher eben beim Kriegsrath sitzt. Der Vater springt auf, erst ärgerlich über den Ungehorsam, dann stolz auf die Tapferkeit seines Buben. Diesem Tiroler Volk blieb seitdem Defreggers Kunst fast ausschliesslich gewidmet. Tirols schneidige Buben und saubere Dirndln in Glück und Leid, Liebe und Hass, Arbeit und Lustbarkeit, zu Haus oder draussen auf der Alm in ihrer ganzen Schönheit, Tüchtigkeit und Kraft zu schildern, bildete die Lebensaufgabe, für die er wie kein Anderer geschaffen. Er hatte vor Knaus und den meisten andern Malern von Dorfgeschichten den ungeheuren Vortheil, dass er nicht persönlich ausserhalb und über dem Volke stand, es nicht mit der oberflächlichen Neugier des zugereisten Touristen betrachtete, sondern selbst dazu gehörte. Jene Andern sahen, waren sie ironisch angelegt, im Landmann den komischen dummen Bauer, oder trugen, wenn sie zur Sentimentalität neigten, Stimmungen und Gefühle aus der »Gesellschaft«, Züge salonmässiger Em-



*Defregger: Speckbacher.*

pfindsamkeit, falsche Stadtluft in die bäuerliche Welt. Modelle in Nationalcostümen wurden zu oberbayerischen Volksstücken gruppirt. Defregger, der bis zum 15. Jahre das Vieh seines Vaters auf den Grastriften des Ederhofes hütete, hatte die Schmerzen und Freuden des Volkes lange genug getheilt, um zu wissen, dass diese Leute weder komisch noch sentimental sind.

Der grosse alte Bauernhof, wo er 1835 geboren war, lag einsam im wilden Gebirge. Er ging barfuss und barhäuptig einher, watete durch den hohen Schnee, wenn er im Winter den Weg zur Schule machte, trieb sich mitten im Hochgebirge herum, wenn er im Sommer mit den Heerden auf der Alm war. Sennerinnen und Holzknechte, Jäger und Hüterbuben waren seine einzigen Genossen. Mit 15 Jahren war er der Hauptarbeiter auf dem Gute, half das Korn dreschen, arbeitete auf dem Acker, im Stall, in der Scheune wie die Andern. 23 Jahre alt, verlor er den Vater und übernahm selbst das Gehöft: ein Mann also, bevor sich ihm der Künstlerberuf entdeckte. Daraus erklären sich seine Qualitäten und seine Mängel. Als er nach Verkauf seines Anwesens und planlosem Aufenthalt in Innsbruck und



*Defregger: Die Ringer.*

Paris 1865 bei Piloty landete, war er innerlich reif: die Eindrücke seiner Jugend verfolgten ihn, Land und Leute von Tirol wollte er schildern. Um noch ein guter »Maler« zu werden, war er zu alt. Dafür brachte er ein anderes unschätzbares Gut mit: er wusste, was er wollte. Die Helden der Historie interessirten ihn nicht, in seinem Kopf lebten nur Tiroler Holzknechte. Er verliess das Atelier Pilotys fast wie er es betreten hatte: ungeschickt, schwer und mühsam malend, aber auch von der Theaterempfindung Pilotys wenig berührt. Seine Jugend, seine Erinnerungen wurzelten im Volksleben; mit treuem Auge fing er dessen fröhliche und ernste Bilder auf, sie in schlichter, warmer Sprache zu erzählen; und hätte er die Stärke gehabt, dem Schönheitsideal seiner Zeit noch grössere Widerstandskraft zu leisten, so würden seine Erzählungen gewiss sich noch frischer, urwüchsiger anhören.

Der Tanz auf der Alm war das erste Bild, das auf den Speckbacher folgte, und durchwanderte in Tausenden von Reproductionen die Welt. Zwei herzige Gestalten, die hübsche Sennerin, die so freudestrahlend um sich blickt, und ihr Partner, der rüstige, alte Tiroler, der eben den Fuss mit dem derben Nagelschuh tanzend zum Schuhplattler erhebt. Gleichzeitig malte er »das Preispferd«, das sieg-



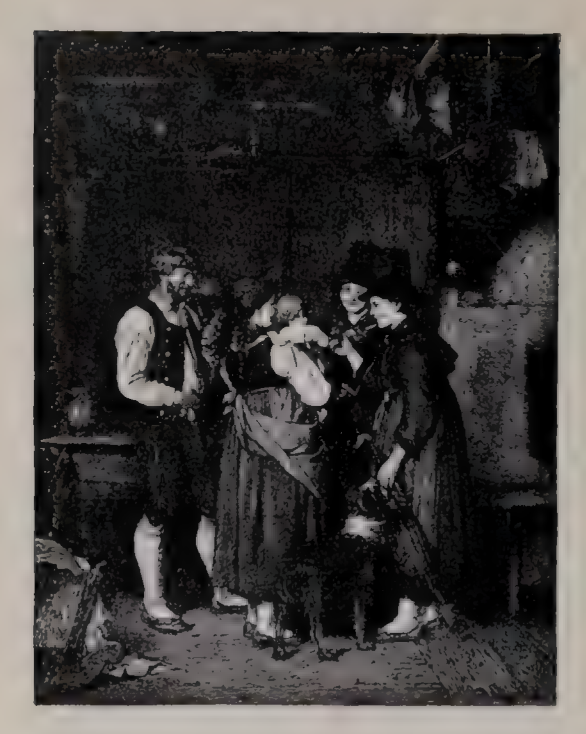
*Defregger: Das Preispferd.*

gekrönt und bekränzt von der Pferdeausstellung in's Heimathdorf zurückkommt und als der Stolz des Ortes von Alt und Jung jubelnd begrüsst wird. »Das letzte Aufgebot« war wieder eine Scene aus der Tiroler Volkserhebung 1809: Alle, die noch eine Büchse, Sense oder Heugabel tragen können, haben in die Fahnen sich einreihen lassen und marschiren über die holperige Gasse des Dorfes hinaus in den Kampf. Ernst blicken Frauen und Kinder den Fortziehenden nach, ein altes Mütterchen drückt ihrem Manne die Hand. Alles war schlicht und herzlich, ohne Rührseligkeit und Emphase, selbst coloristisch ansprechend gegeben. Als Gegenstück entstand 1876 die »Heimkehr der Sieger«: Ein Trupp Tiroler Landsturm marschirt durch das heimische Bergdorf, ein leicht verwundeter, kühn blickender junger Bauer voran. Tiroler Banner wehen, Pfeifer, Trommler, Clarinettenbläser folgen. Die Gesichter strahlen vor Siegesfreude, Frauen und Kinder stehen ringsum, die Heimkehrenden zu empfangen. Freude ist indessen schwerer als Schmerz wahr zu malen. Man merkt leicht, dass sie durch künstliche Mittel beim Modell hervorgerufen wurde, und auch Defreggers Bild hat diese Klippe nicht ganz vermieden.



*Defregger: Der Tanz auf der Alm.*

Der Todesgang Andreas Hofers war das erste Zugeständniss an Piloty. Er war Professor an der Münchener Akademie geworden und wurde im Adressbuch als »Historienmaler» geführt. Die Gestalten erhielten also volle Lebensgrösse, in der Gruppirung und der Wahl des »fruchtbaren Moments« wurde der Stil der »grossen Malerei« angestrebt. Das Ergebniss war dieselbe Hohlheit, die in den Historien der Delaroche-, Gallait- und Pilotyschule sich breit macht. An die Stelle unbefangener, schlichter Natürlichkeit ist der bekannte Bühneneffekt und phrasenhaftes Pathos getreten. Ebenso wenig war er im Stande, die grossen Figuren malerisch in dem Maasse zu beleben, wie er auf dem kleineren Bilde der »heimkehrenden Tiroler« es vermochte. Dasselbe gilt von der Bauernversammlung von 1883, der Scene, wie die Tiroler in einer Waffenschmiede versammelt die Nachricht erhalten, dass der Augenblick zum Losschlagen gekommen. Auch von dem letzten Bild des Cyklus, wie Andreas Hofer in der Burg von Innsbruck die Geschenke Kaiser Franz's empfängt. All diese grossen Hoferbilder, früher als seine



*Defregger: Der Besuch.*

besten Leistungen gefeiert, haben weniger ihm, als dem wackeren Sandwirth ein Denkmal errichtet. Das Genre war Defreggers Beruf, hier lagen die starken Wurzeln seiner Kraft, und sobald er dieses Gebiet verliess, entsagte er seiner Qualitäten.

Verschönernde Feiertagsstimmung ist auch über seine Genrebilder gebreitet. Sie erwecken die Meinung, als ob im glücklichen Land Tirol immer Sonnenschein strahle, als seien alle Menschen keusch und schön, alle Burschen schneidig und hübsch, alle Dirndln schmuck, jeder Haushalt geregelt und sauber, alle Eheleute und Kinder lieb und brav, während in Wirklichkeit die Sennerinnen und Holzknechte weit weniger poetisch sich gebahren und mancher Städter die Berührung der lebendigen meidet, der die gemalten mit Entzücken betrachtet. Sowohl diese Einseitigkeiten, wie die coloristischen Mängel theilt er mit Vautier. Fast alle seine Bilder sind hart, trocken und ängstlich in der Farbe. Aber wie bei Vautier versöhnt der Mensch mit dem Maler. Man verlangt von Defregger keine coloristischen Qualitäten und keine echten Tiroler, da er in seinen Bildern sich selber gibt, einen Blick in sein eigenes Herz gewährt, ein gesund fröhliches, liebes Menschenherz. Nicht mühsam erlernten Schönheitsregeln ist sein Idealismus entsprungen ein Malergemüth spricht daraus, das unwillkürlich sein Volk durch ein verklärendes Medium anschaut. Ein rosarothes Glas unterdrückt alles Kümmerliche, Armselige, Traurige, Hässliche, um Kraft und Gesundheit nur, Zartheit und Schönheit, Tapferkeit und Treue zu spiegeln. Er behielt in sonnigem Andenken den jubelnden Glanz, der in der Stunde des Wiedersehens über der Heimath ruhte, er malte die Freude, die seine eigene Brust schwellend erweiterte, wenn er die ersten Felsen des Heimathlandes sah und die Glocken Sonn-

tagsfrieden läuteten. Das gibt seinen Werken, so wenig sie authentische Documente über die Tiroler Bevölkerung sind, ihre menschliche, innerliche Wahrheit.

Später wird man das noch unbefangener empfinden, als es heute möglich. Je grösser die Schule eines Künstlers ist, um so mehr trivialisirt sie seine Kunst, so dass die Originalität des Meisters eine Zeitlang selbst wie Trivialität erscheint. Die Tiroler wurden durch Defreggers Nachahmer im Kunstmarkt entwerthet; zu viele haben ihm seine krachledernen Hosen und Lodenjoppen nachgemalt, ohne die lebendigen Menschen darin, die beim echten Defregger entzückten. Seine kunstgeschichtliche Stellung wird dadurch nicht berührt. Er hat den Besten seiner Zeit genug gethan, durch seine frische, fröhliche, gesunde Kunst vieler Menschen Herzen erquickt und wäre der Unsterblichkeit auch dann sicher, hätte er seit den Jahren, da die Entwicklung über ihn hinwegschritt, den Pinsel überhaupt aus der Hand gelegt.

Neben Defregger, dem Haupt der Tiroler, mögen Gabl und Mathias Schmidt in üblichem Abstand ihren wohlverdienten Platz finden. *Mathias Schmidt,* in demselben Jahre wie Defregger in den Tiroler Alpen geboren, fing mit satirischen Darstellungen auf das Tiroler Priesterthum an. Ein armer Hergottschnitzer ist mit seinem Wagen an einem Wirthshaus angekommen, auf dessen Terrasse wohlgenährte Geistliche sitzen, und wird von ihnen, als er ein Crucifix zum Kauf anbietet, spöttisch zur Rede gestellt. Ein junger Priester kanzelt als strenger Sittenrichter ein vor ihm stehendes Liebespaar ab, oder richtet im Brautexamen an das junge Mädchen so verfängliche Fragen, dass es erröthend die Augen senkt. Sein grösstes Bild war der »Auszug der protestantischen Zillerthaler aus ihrer Heimath 1837«. Von späteren Arbeiten ohne kulturkämpferische Tendenzen mögen der »Jägergruss«, der »eingeseifte Herr Pfarrer«, der von zwei hübschen Dirnen beim Rasiren überrascht wird, und der »geflickte Herr Pfarrer« genannt sein, dem die dralle Haushälterin vor der Predigt noch eilig eine schwache Stelle seiner Unaussprechlichen stopft.

*Alois Gabl* trat, kurz nachdem Defregger sein Speckbacherbild gemalt, mit seinem den Aufruhr predigenden Haspinger hervor und liess darauf kleinere humoristisch angehauchte Bilder folgen: eine Rekrutenaushebung in Tirol, den Tanz im Wirthshaus, der durch das Eintreten des Herrn Pfarrers unterbrochen wird, Hochwürden als



*Gabl: Haspinger, den Aufstand predigend.*

Schiedsrichter auf dem Schiessstand, eine Bräuschenke mit lachenden Mägden u. dgl.

Der früh verstorbene *Ed. Kurzbauer* schuf 1870 in seinen »Ereilten Flüchtlingen« ein Werk, das diese ganze Art gemalter Romanillustrationen kennzeichnet. Ein junger Mann, der ein Mädchen entführt hat, wird mit diesem von deren Mutter in einer Dorfwirthschaft aufgefunden. Die alte vornehme Dame blickt vorwurfsvoll, die Tochter zeigt Scham und Reue, der junge Entführer ist sehr erregt, der alte Diener respektvoll ernst, die junge Wirthin neugierig, der Postillon, der die Flüchtlinge gefahren hat, schmunzelt pfiffig. Sonst hat Kurzbauer, ein lebendiger frischer Erzähler, hauptsächlich Episoden in Schwarzwälder Bauernkostüm gemalt: ein abgewiesener Freier nimmt traurigen Abschied von einem blonden Trotzköpfchen, das seine Liebe verschmäht; oder die Verlobung zweier Liebenden wird durch das Dazwischentreten des Vaters verhindert.

*Hugo Kauffmann,* der Sohn Hermann Kauffmanns, setzte sich im Innern von Dorfschenken oder vor solchen fest und liess da kostümirte



*Kurzbauer: Die ereilten Flüchtlinge.*

Modelle Jägerlatein erzählen, zur Geige tanzen, eifersüchtig sein oder sich beim Kartenspiel streiten.

*Wilhelm Riefstahl*, auch Norddeutscher, erzählte, wie sich die Bauern in Appenzell oder Bregenz bei Trauerversammlungen, Feldandachten oder Allerseelentagen benehmen und dehnte später mit mecklenburgischer Gründlichkeit seine künstlerische Domäne über Rügen, Westfalen und die Rheinlande aus. Er war ein sorgsam gewissenhafter Arbeiter, dem etwas von genrehafter Schwere und mühsamer Ungenügsamkeit in den Gliedern lag und dessen sehr fleissig gemalte, mit Farben gemalte, speciell deutsch gemalte Bilder wegen ihrer lehrhaften Gediegenheit in öffentlichen Galerien sehr geschätzt sind.

Nachdem durch diese Novellisten die verschiedenen Verzweigungen der deutschen Bauernschaft im Kunsthandel eingebürgert waren, ging *Eduard Grützner*, als in den 70er Jahren der Kulturkampf entbrannte, dazu über, mittels brauner und gelblich weisser Mönchskutten und der dazu gehörigen feist kupfernasigen Berufsmodelle Schnurren aus dem Mönchsleben zu erfinden. Wie der Kellermeister den Heurigen probirt und die Andern gespannt des Urtheils harren, wie die ganze Klostergesellschaft beim Weinzapfen, bei der Weinlese oder beim Bier-

brauen beschäftigt ist, wie sie poculiren, sich beim Schach-, Würfel-, Karten- und Dominospiel langweilen, alte Fresken übertünchen oder verbotene Lectüre in der Klosterbibliothek suchen, — das ist nach Grützner der Kreislauf, in dem sich das Leben der Mönche bewegt. Dazwischen tauchen vielleicht Förster auf, die von ihren Jagderlebnissen erzählen oder Hasen an die Klosterküche abliefern. Und Grützner fand mit diesen Bildern um so grösseren Beifall, je mehr er im Laufe der Jahre durch das Sinken seiner coloristischen Qualitäten gezwungen war, die sogenannten humoristischen Pointen zu häufen.

Erst viel später kam neben dieser Genremalerei im Bauernkittel und in der Mönchskutte die Genremalerei im Rock, neben der Dorf- und Klosternovelette die Börsen- und Fabrikgeschichte in Schwung. Hier spielt Düsseldorf wieder in der kunstgeschichtlichen Entwicklung eine Rolle. Die Nähe der grossen rheinischen Fabrikstädte musste die Maler von selbst auf diese Stoffe führen. *Ludwig Bokelmann*, der zuerst Trauerhausscenen, Kartenspieler und rauchende Schusterjungen im Sinne von Knaus gemalt, führte 1875 das Leihhaus in die Kunst ein und wusste in dem Bilde alle Typen, die die landläufige Phantasie mit diesem Begriff in Verbindung bringt: geschäftsmässige Gleichgültigkeit, verschämte Armuth, zerrütteten Wohlstand, bittere Noth, Genusssucht, Habsucht und dergleichen geschickt zusammenzudrängen. Als 1877 der Fall Spitzeder in den Zeitungen Aufsehen machte, malte er seine »Volksbank vor Ausbruch des Falliments«, wobei sich wieder Gelegenheit gab, vor dem Prachtbau eine Versammlung von Betrogenen aus allen Ständen zu arrangiren, wie sie ihre Empfindungen je nach Temperament und Bildungsgrad in erregten Gesprächen oder durch erbitterte Mienen, durch stumpfe Resignation oder lebhaftes Gesticuliren kundgeben. Viel Aufsehen machte »die Verhaftung« einer Frau, die von einem Gendarmen erwartet wurde, während draussen Nachbarn und Nachbarinnen mit dem obligaten Ausdruck des Abscheus, der Entrüstung, der gleichgültigen Neugier oder des Mitgefühls umherstanden. Eine Testamentseröffnung, die letzten Augenblicke eines Wahlkampfs, Scenen im Gerichtsvorsaale, der Abschied von Auswanderern, die Spielbank in Montecarlo, ein Dorfbrand waren andere actuelle Zeitungsnotizen aus dem Leben grösserer Städte, die er in den letzten Jahren in Oel verarbeitete.

Sein früherer College in Düsseldorf *Ferdinand Brütt* verdankte, nachdem er Anfangs Rococobilder gemalt, der Börse seine schönsten



*Brion: Trauung im Elsass.*

Erfolge. Auch sie hat ihre Typen: die patrizischen Grosskaufleute und Bankiers von solidem Ruf, die Jobber, waghalsigen Speculanten und alten, verkommenen Praktiker, und da Brütt diese landläufigen Figuren sehr verständlich interpretirte, so erregten die Bilder grosse Aufmerksamkeit. Verurtheilungen und Freisprechungen, Schuldverschreibungen und Auswanderungsagenten, komische Wähler und Gefängnissbesuche füllen als weitere Episoden aus dem commerciellen, socialen und politischen Leben grosser Städte die Spalten seiner kleinen Localchronik.

Hiermit hatte die deutsche Genremalerei sich annähernd über denselben Umkreis ausgedehnt, den die englische zu Beginn des Jahrhunderts hatte. Damals war das Reich der deutschen Kunst nicht von dieser Welt. Der Pietismus lehrte, die Augen nach innen zu richten. Langsam betrat sie die Erde, zuerst mit ungewissem, zögerndem Schritt, ehe sie erkannte, dass, was hier blüht, gedeiht und untergeht, den Inhalt ihres Schaffens ausmachen müsse. Sie zog allmählich eine Sphäre der Wirklichkeit nach der andern in ihr Bereich. An die Stelle der Abstraction trat die Beobachtung, aus



*Marchal: Mägdemarkt in Buxwiller.*

dem Erfinder wurde ein Finder. Der Maler ging unter die Menschen, öffnete Augen und Herz, um ihres Glückes und Unglückes theilhaftig zu werden und es wiederzugeben in seinen Schöpfungen. Er entdeckte die Eigenarten der Stände und Berufsclassen. Jede unserer schönen deutschen Landschaften mit ihrer Bauernschaft, jeder Mönchsorden und jede Fabrikstadt fand in der Genremalerei ihren Vertreter. Das Land wurde in Parzellen vertheilt. Jeder übernahm sein Theilchen, das er schlecht und recht, wie ein ethnographisches Museum verwaltete. Und wie 50 Jahre vorher Deutschland von England aus befruchtet worden, so gab es jetzt seinerseits die Principien der Genremalerei an die Kunstmächte zweiten Ranges weiter.

Selbst Frankreich wurde ein wenig berührt davon. Wie um anzudeuten, dass der Elsass bald wieder deutsch werden solle, traten dort nach 1850 einige Maler auf, die sich ganz in Knaus' und Vautiers Sinne mit der Erzählung novellistischer Dinge aus dem Bauernleben beschäftigten.

*Gustave Brion,* der Grossneffe Friederikes von Sesenheim, setzte sich in den Vogesen fest und berichtete hier von einer kleinen Welt, deren Leben ohne Arbeit hinfliesst, in patriarchalischer sanfter Ruhe, die nur Hochzeitsfeste, Geburtstage und Leichenfeierlichkeiten unterbrechen. Man möchte ihn der viel melancholische Stunden hatte



*Breton: Die Heimkehr vom Felde.*

und in seinen Bildern gern beten lässt, den französischen Vautier nennen. Seine Interieurs mit den ehrbaren, biederen Menschen, den alten stämmigen Möbeln und dem grossen grünen Fayenceofen, der ihm so theuer ist, erfreuen durch ihre anheimelnde Traulichkeit, durch einen herzlichen, elsässischen, deutschen Zug. Er lebt selbst in ihnen, der stille alte Mann, der sich in seinen letzten Jahren nur mit Gartenbau und Blumenzucht beschäftigte und stundenlang im Lehnstuhl am Fenster seinem alten Hund Putz Märchen erzählte. Malerische Gesammthaltung freilich darf man sowenig von ihm wie von Vautier fordern.

*Charles Marchal* war ebenfalls kein Maler, sondern ein Anekdotenerzähler sentimentalen oder humoristischen Anstrichs und obendrein so fein und vornehm, dass er nur die hübschen Bäuerinnen sah, die leicht »Fräulein« werden könnten, wenn sie Mieder und Kopftuch mit Pariser Toilette vertauschten. Sein Hauptbild war der »Mägdemarkt« von 1864 — hübsche Bäuerinnen, die reihenweise an der Strasse stehen und mit Dienstherren unterhandeln, um sich dingen zu lassen.

Der berühmteste der Gruppe ward *Jules Breton,* der sich nach mehreren Humoresken und Rührstücken 1853 mit seiner »Rückkehr der Schnitter« (Musée Luxembourg) in die erste Reihe der französischen Bauernmaler stellte. Seine Aehrenleserinnen von 1855, die Segnung der Felder von 1857, die Aufrichtung des Christusbildes auf dem



*Breton: Feierabend.*

Friedhofe von 1859 waren hübsch genug, dem Publikum zu gefallen, und technisch gediegen genug, um bei den Künstlern keinen Anstoss zu erregen. Seit 1861 schwärmte er besonders für Sonnenuntergänge und wurde nicht müde, die Stunde zu schildern, wenn sich die schönen Silhouetten der Bäuerinnen elegant von dem ruhigen goldenen Horizont abzeichnen. Jules Breton hat viel Gedichte gemacht, und etwas Poetisches geht durch seine Bilder. Sie erzählen von der Melancholie des Landes, wenn die Felder, vom letzten Strahl der scheidenden Sonne vergoldet, unter den Schatten des Abends träumerisch einschlafen — aber sie erzählen davon in Versen, in denen die gleichen Reime sich in ermüdender Eintönigkeit wiederholen. Breton ist eine liebenswürdige, sympathische Erscheinung, nur hat er den Classicismus nicht ganz überwunden. Seine Aehrenleserinnen, die in der Abenddämmerung über das Feld schreiten, bezeugen sein aufmerksames, überlegtes Studium der Werke Leopold Roberts, und leider ist auch von der Emphase, den classicistischen Alluren Roberts viel in Bretons Bäuerinnen übergegangen. Sie haben einen starken Rest von Pose und einen scharfen Beigeschmack von Schulformeln. Ihre Kleider affectiren Stil und ihre Hände sind die von Bonnen, die nie einen Rechen in der Hand gehabt. Breton malt, wie Millet von ihm sagte, Mädchen, die zu schön sind, um auf dem

Land zu bleiben. Seine Kunst ist eine wohlerzogene, idyllische Malerei, mit Goldschnitt versehen, gefällig, voll zarter, stets eleganter und stets correcter Figuren, aber ein wenig limonadenhaft matt, monoton und zu wohl geordnet, baar jedes männlichen Accentes und selten die Klippe der Geziertheit meidend.



*Breton: Aehrenträgerin.*

Direkt von Düsseldorf wurde Schweden und Norwegen befruchtet. Die rheinische Akademie war, nachdem Tidemand den Weg dahin gewiesen, in den 50er Jahren die Hochschule für alle Söhne des Nordens. Sie machten sich daran, Knaus und Vautier in's Schwedische und Norwegische zu übersetzen und trafen den Ton ihrer Originale so glücklich, dass sie fast düsseldorfischer als die echten Düsseldorfer wirken.

*Karl D'Uncker,* 1851 eingetroffen und 1866 verstorben, wurde durch Vautier der kleinen Humoreske zugeführt. Auf »die beiden Tauben« (zwei schwerhörige alte Leute, die sich in sehr komischer Weise zu verständigen suchen) und den »Spielmann mit seiner Tochter vor dem Dorfschulzen« folgte 1858 die Scene »im Pfandhaus«, die sich damals mit Knaus' »goldener Hochzeit« in den Erfolg des Jahres theilte. Er ist künstlerisch ein Mittelding zwischen Knaus und Schrödter; ein scharfer Beobachter und witziger Berichterstatter, der sich namentlich in der schneidigen Gegenüberstellung von Charakterchargen gefällt. In seinem »Pfandhaus« und im »Wartesaal dritter Classe« bewegen sich bunt durcheinander Vagabunden neben grund-

ehrlichen Leuten, Bettler neben Privatiers, junge unschuldreine Mädchen neben alten Kupplerinnen, herzlose Geizhälse neben gefühlvollen Menschenfreunden. Vom schwedischen Kostüm ist in solch humoristisch-satirischen Conversationsstücken mit Recht abgesehen. Dieses ethnographische Element war die Stärke *Bengt Nordenbergs,* der sich als Copist Tidemands zum Riefstahl des Nordens entwickelte. Seine Goldene Hochzeit in Blekingen, sein Brautzug, seine Zehntenversammlung, die Pietisten, die Brunnenpromenade sind von derselben ethnographischen Treue und novellistischen Trockenheit. Am besten wirkt er, wenn er einen idyllisch kindlichen oder patriarchalisch gemüthlichen Ton anschlägt. Der Hochzeitszug, der mit Musik und Böllerschüssen im Bauernhof empfangen wird, die Neuvermählten, die ihren ersten Besuch bei den Eltern machen, Schulknaben, die ihren alten Organisten hänseln, Kinder, die ein vom Wolf getödtetes Lämmchen bedauern, sind im Sinne der 60er Jahre Arbeiten eines liebenswürdigen anspruchslosen Erzählers, der für die ruhig traulichen Seiten des Familien- und Landlebens feinen Sinn hatte.

Bei *Wilhelm Wallander* herrscht wie bei Madou Lärm, Spiel und Scherzen. Seine Bilder sind kecke, zur Drehorgel gesungene Gassenhauer. Marktgewimmel, der Klatsch in der Spinnstube am Feierabend, Hopfenpflücken, Tanzpartien, Auctionen auf alten Herrengütern, Hochzeiten und Wachtparaden sind seine beliebtesten Scenen. Schon als er nach Düsseldorf kam, war ihm der Ruf eines behenden Zeichners und frischen Burschen vorausgegangen, und als er 1852 seinen »Markt in Vingaker« ausstellte, wurde er als neuer Teniers begrüsst. Seine »Hopfenernte« ist ein wahres Wachsfigurencabinet von lachenden Mägden und schäkernden Knechten. Er war ein decidirter Komiker und lebhafter Erzähler, der in allen Lebenslagen mehr zum Scherzen als zum Anschlagen idyllisch-elegischer Stimmungen neigte. Es kommt nicht vor bei ihm, dass Bäuerinnen allein über's Land gehen — ein vorbeikommender Bursche muss ihnen einen Witz sagen; es ereignet sich nicht, dass einsame Mädchen in Gedanken am Herde sitzen — ihr Liebhaber muss lachend aus einem Schranke herausgucken.

Anders Koskull cultivirte mit mehr elegischem Zuge das Kindergenre, liess arme Leute in der Sonne sitzen oder Bauernfamilien während des Sonntagsfriedens auf dem Kirchhof die Gräber ihrer Lieben bekränzen. Kilian Zoll malte spinnende Frauen, Kinder mit der Katze, Grossmutters Freuden u. dergl. recht kindlich wie Meyer

von Bremen. Peter Eskilson wendete sich der Schilderung einer idyllischen Biedermeierzeit zu und hat in seinem bekanntesten Werk, dem »Kegelspiel in Faggens« eine gemüthliche Darstellung aus dem Bauernleben der Zopfzeit geschaffen. August Jernbergs Studienobject war der westphälische Bauer mit seinem Schlapphut und langen, weissen Rock, seiner beblümten Weste und den grossen Silberknöpfen. Besonders gern liess er unter dem Jubel der Bevölkerung Bären tanzen oder Jahrmärkte abgehalten werden, wozu eine malerische Partie des alten Düsseldorf als Hintergrund diente. Ferdinand Fagerlin gewinnt durch etwas Gutmüthiges, Schlichtes. Lacht er, was er gern thut, so ist sein Lachen herzlich und wohlwollend, und schlägt er elegische Saiten an, so weiss er sich doch vor Sentimentalität zu hüten. Im Gegensatz zu D'Uncker und Wallander, die stets auf Charakterchargen Jagd machten, geht er mit Gefühl dem Ausdruck nach und versteht ihn auch in seinen feineren Nüancen zart zu interpretiren. Henry Ritter, der ihn im Beginn seiner Laufbahn stark beeinflusste, hatte ihn nach Holland gewiesen, und Fagerlins stille Kunst passt zu dem Phlegma dieser Menschen. Innerhalb der vier Wände seiner Fischerstuben bewegen sich immer nur ehrliche Greise und friedliche Weiber, tüchtige Gattinnen und fleissige Mädchen, frische Matrosen und fröhliche Bauernburschen. Aber seine Bilder wirken trotz dieser optimistischen Einseitigkeit sympathisch, da die Gefühle nicht allzu affectirt, die anekdotischen Pointen nicht zu sehr unterstrichen sind.

Von Norwegern gehört V. Stoltenberg-Lerche in diese Gruppe, der Interieurs von Klöstern und Kirchen durch entsprechende Staffage zu Genrebildern wie »der Zehntetag im Kloster«, die Klosterbibliothek, der Besuch eines Cardinals im Kloster u. dergl. zustutzte. Hans Dahl, ein Justemilieu zwischen Tidemand und Emanuel Spitzer, schleppte die düsseldorfische Dorfidylle bis in die Gegenwart herüber. »Der Strickstrumpf« (strickende Mädchen am Ufer eines Sees), »Weibliche Anziehung« (Drei Bauernmädchen, die ein Boot mit einem Burschen trotz dessen Sträuben ans Land ziehen), »Naturkind« (das kleine Mädchen, das einem Maler im Gebirg als Modell dienen soll, aber ängstlich davon läuft), »Das Damenpensionat im Eise«, »Erst Zoll bezahlen« u. dgl. sind einige witzige Titel seiner über Europa und Amerika zerstreuten Handelsartikel. Alles ist sonnig, Alles lacht, die Landschaften wie die Figuren, und wenn Dahl vor 50 Jahren gemalt hätte, würden seine freundlichen Mädchen mit ihren blonden, schweren Zöpfen, wohlerzogenen Allüren und zarten, durch

keine Arbeit verunstalteten Händen ihm gewiss neben dem alten Meyerheim einen nicht unwichtigen Platz in der Entwickelungsgeschichte des Genres sichern.

Ein Ableger der *Münchener* Bauernmalerei wuchs in Ungarn zu kräftigem Schössling empor. An der Isar hatte sich die Veredlung der *magyarischen* Rohtalente vollzogen, und sie dankten ihren Meistern dadurch, dass sie, in die Heimath zurückgekehrt, die Principien des Münchener Genres auf magyarische Stoffe übertrugen. Die ungarischen Säle moderner Ausstellungen haben in Folge dessen ein sehr locales Gepräge. Alles scheint kernmagyarisch, urwüchsig und rein national. Zigeuner fideln und ungarische Volkslieder erklingen, Akrobaten produciren sich, schlanke Pustasöhne sitzen in ungarischen Dorfschenken beim Tokaier, muskulöse Bauernburschen schäkern mit kernigen, schwarzäugigen Mädchen, schmucke Husaren erproben an drallen Dirnen ihre sieghafte Eroberungslust, Rekruten suchen sich zum Kriegshandwerk mit Rebensaft gewaltsam zu begeistern. Protzige Bauern, schmiegsame Zigeuner, tanzende Alte, schneidige Junge, lachende Mädchengesichter und kecke Burschen mit blitzenden Augen, rauflustige Messerhelden, berauschte Soldaten und fluchende Wachtmeister, Trunkenbolde, leidende Frauen und arme Waisen, Versatzämter und Vagabunden, Gerichtsverhandlungen, Wahlscenen, Dorftragoedien und komische Heirathsanträge, pfiffige Schusterjungen und zum Tode verurtheilte Verbrecher, das lustige Gewühl der Jahrmärkte und der fröhliche Heimzug von Ernte und Weinlese, gewichste Schnurbärte, grünrothe Mützen und kurze Pfeifen, Tokaier Wein, Banater Weizen, Alfölder Tabak und Sarkader Hornvieh das sind die Elemente, die man je nach Bedarf zu kleinen Novellen oder spannenden Colossalromanen verarbeitet. Ebenso kernmagyarisch wie die Figuren sind die Namen der Maler. Ausser den deutsch klingenden Ludwig Ebner, Paul Böhm und Otto von Baditz liest man: Koloman Déry, Julius Aggházi, Alexander Bihari, Ignaz Roskovics, Johann Jankó, Tihamér Margitay, Paul Vagó, Arpád Fessty, Otto Koroknyai, D. Skuteczky etc. Aber abgesehen von den veränderten Namen, der veränderten Localität und Gewandung ist der Inhalt der Bilder genau der nämliche, wie der Münchener vor 20 Jahren: Spiel und Tanz, Mutterglück, Brautwerbung und Einladung zur Hochzeit. Statt des Schuhplattlers malen sie den Csardas, statt der Sennhütten die Kneipen der Puszta, statt der blauen, bayerischen Uniform die grüne der magyarischen Husaren. Ihre

Malerei ist mit Isarwasser getaufter Tokaier oder Isarwasser mit Tokaier Aroma. Was national scheint, ist im Grunde nur veralteter Standpunkt. Eine typische Entwicklung, die sich im 19. Jahrhundert für alle Kunstzweige wiederholt: im Westen geht die Sonne auf und im Osten geht sie unter. Ein anderer Fortschritt als der allmählicher Erweiterung des Stoffgebietes ist bei den Erzeugnissen dieser ganzen Genremalerei nicht festzustellen. Sie vertreten coloristisch und inhaltlich eine Kunstphase, die in den führenden Ländern schon um die Mitte des Jahrhunderts überwunden war und anderwärts ebenfalls überwunden werden musste, wenn die Malerei wieder sein wollte, was sie in den guten alten Kunstperioden gewesen.

Denn im Grunde waren alle diese Genremaler noch Kinder Hogarths, ihre Werke Erzeugnisse desselben kunstfremden, plebejischen Geistes, der damals durch die Engländer in die Malerei gekommen. Ihre kunstgeschichtliche Bedeutung soll und darf ihnen nicht bestritten werden. In einer Zeit, die, stolzer auf ihr antiquarisches Wissen als auf ihre eigenen Thaten, das vornehmste Ziel der Kunst darin erblickte, die Mode aller vergangenen Epochen noch einmal getreulich nachzubilden, um nur ja der heiklen Aufgabe enthoben zu sein, den leibhaftigen Menschen des 19. Jahrhunderts zu schildern, in einer solchen weltentfremdeten Periode waren diese Genremaler die ersten, welche die Museen verliessen, in die Natur gingen und die Basis moderner Malerei schufen. Sie wanderten aufs Land, sahen Wirkliches, versuchten es nachzubilden und zeigen in ihren Studien oft eine bewundernswerthe Unmittelbarkeit der Anschauung. Aber diese kräftigen Vorarbeiten waren doch zu unscheinbar, um bei einem noch ungenügend zur Kunstbetrachtung erzogenen Publikum Beifall und Beachtung zu finden. Während in England die Ausstellungen der Royal Academy, in Frankreich die des Pariser Salon verhältnissmässig früh eine gewisse Basis für das Kunstverständniss schufen, arbeiteten die Genremaler der übrigen Länder bis in die 60er Jahre ohne die geeigneten gesellschaftlichen Verbindungen. An die Stelle der vornehmen Gesellschaft, die im vorigen Jahrhundert den Maecen gespielt, waren seit 1828 als Hauptdictatoren des Geschmacks die Kunstvereine getreten. Albrecht Adam, von dem die erste Anregung zur Gründung des Münchener Vereins ausging, hat sich über die Vortheile und Nachtheile dieses Schrittes in seiner Biographie selbst deutlich ausgesprochen. »Oft schon habe ich an mich die Frage gerichtet, ob ich mit diesem Plane etwas Gutes

gethan oder nicht und bis zu dieser Stunde bin ich darüber nicht einig. Offenbar erhielt von nun an die Pflege der Kunst eine ganz andere Richtung als früher. Was vordem von kunstsinnigen und einsichtsvollen Liebhabern geschah, wurde jetzt zum grossen Theil in die Hände des Volks gelegt. Das hatte wie so Vieles in der Welt, sein Gutes, aber es kamen in der Praxis auch grosse Schattenseiten zum Vorschein«. Die Nachtheile zeigten sich namentlich darin, dass das »Volk« auf lange hinaus nur solche Malereien verstehen konnte, die in behaglich breitem Ton eine Geschichte im Bilde darstellten, im wohlerzählten Zusammenhang ihres gegenständlichen Details weniger auf die Betrachtung, als auf das Abgelesenwerden berechnet waren, denn Lesen lernte man in der Schule. Nur bei der ethnographischen Malerei, dem italienischen und Orientgenre wurde von der Forderung eines anekdotischen Inhaltes abgesehen, da hier die sonderbaren Typen, malerischen Trachten und eigenthümlichen Sitten der fremden Länder an sich schon genügend die Neugierde reizten. Was am Bilde geschätzt wurde, war lediglich ein Aeusserliches, der Gegenstand der Darstellung, nicht die Darstellung selbst, das Was, nicht das Wie, das Stoffliche, das ganz aus dem Bereich des Künstlerischen herausfällt. Die seit den vierziger Jahren aufkommenden Familienblätter leisteten dieser Geschmacksrichtung weiteren Vorschub. Je mehr Anleitung gegeben ward, Charaden zu entziffern, desto mehr wurde die sinnliche Freude an Kunst geschädigt. Die begleitenden Worte des Textschreibers waren nur die Rückübersetzung der Bilder in ihr eigentliches Element. Und die Maler fügten sich in die Verhältnisse nicht ungern, weil sie in Folge ihrer technischen Unzulänglichkeit auch ihrerseits streben mussten, durch anekdotische Beigaben ihren Bildern ein Anhängsel äusserlicher Interessantheit zu verleihen. Literarische Witze mussten den mangelnden malerischen Witz ersetzen, menschliche Eigenschaften die ungenügenden künstlerischen Qualitäten über Wasser halten. Wie die Historienmaler in leichtfasslicher Weise Geschichtskenntnisse vermittelten, so gaben sich die Genremaler als angenehme Plauderer, als gute Anekdotenerzähler, die bald drollig, bald sinnig, bald rührend, aber noch keine Maler waren.

Und das konnten sie auf diesem Wege auch nicht werden. Denn wenn in älteren Geschichtswerken oft betont wurde, die moderne Genremalerei hätte in scharfer Charakteristik, tiefer psychologischer Auffassung und Reichthum der Erfindung es viel weiter als die altholländische gebracht, so sind diese Vorzüge doch durch Mängel

jeder malerischen Gesammthaltung erkauft. Die Holländer zu Rembrandts Tagen waren Maler bis in die Fingerspitzen und konnten es sein, da sie sich an ein Publikum wendeten, dessen Geschmack hinreichend geschult war, um in der Betrachtung wahrhafter coloristischer Kunstwerke einen feinen Genuss zu finden. Mieris malte das wollüstige Knittern seidener Stoffe, van der Meer das milde Licht, das verstohlen durch kleine Fenster in lauschige Zimmer fällt und auf blankgeputztem Zinn- und Kupfergeschirr, auf Majolikaschüsseln, Silbergeräth, auf Decken und Truhen spielt, de Hoogh den Sonnenstrahl, der einer goldenen Staubsäule gleich aus einem helleren Seitenraum in ein dunkleres Vorzimmer fluthet. Jeder stellt sich andere Probleme, jeder macht eine künstlerische Entwicklung durch. Diese Neueren sind vom ersten Auftreten an fertig, die Ungarn malen geradeso wie die Schweden und Deutschen, und ihre Bilder haben immer nur stoffliche, nie künstlerische Gedanken. Unscheinbare Waldvögel, pfiffen sie zum Theil sehr hübsche Melodien, aber ihr Gefieder war nicht so hübsch wie ihr Gesang. Man kann nicht Genremaler und Maler zugleich sein. Der principielle Unterschied zwischen beiden liegt darin, dass der Maler das Bild eher sieht, wie das, was man sich dabei denken kann, der Genremaler dagegen einen Gedanken, eine »Erfindung« im Kopf hat und ein Bild danach stellt. Der Maler denkt nicht an erzählenden, stofflichen Inhalt, seine Poesie liegt im Reiche der Farbe. Es waltet in seinen Werken — man denke an Brouwer — stets wahrhaftes, von der Künstlerseele aus das Ganze einheitlich durchdringendes und gestaltendes Leben. Das Leitmotiv für den Genremaler ist der Gegenstand als solcher. Er will z. B. gerade ein Kinderfest malen, weil es ein Kinderfest ist. Um eine solche Aufgabe auf gesund künstlerischem Wege zu erledigen, muss man Jan Steen sein. Die Beobachtung dieser Neuern wagte sich vorläufig nur an's Detail heran und stand dem Ganzen rathlos gegenüber. Sie halfen sich dadurch, dass sie die Scene »erfanden«, liessen die Kinder in den von der Situation verlangten Stellungen posiren und componirten diese Studien. Das Ende der Arbeit war erreicht, wenn die Hauptpelden des Stückes fertig charakterisirt und der Rest gut durchgezeichnet war. Das Coloriren war nur unwesentliche Zugabe, resp. in rein künstlerischem Sinn überhaupt nicht möglich. Denn ein Bild, das durch allmähliches Zusammentragen aus einzelnen Copien nach gestellten Modellen, nach Costümen, Geräthen, Interieurs etc. entsteht, kann noch so grosse Naturtreue im Einzelnen haben, durch die müh-

same Mosaikarbeit wird doch regelmässig die malerische Erscheinung, Einheitlichkeit und Ruhe des Ganzen zerstört. Knaus ist vielleicht der einzige, der als feiner Kenner der Farbe die Buchbinderarbeit verdeckte und durch raffinirtes Zusammenstimmen auf künstlichem Wege eine gewisse coloristische Gesammthaltung erzielte. Den Bildern aller Andern steht es deutlich auf der Stirn, dass sie, wie Heine schrieb, »mehr redigirt als gemalt« sind. Ueber der Detailarbeit ging die Bildwirkung, über dem auf den ersten Blick bestechenden reichen Inhalt schliesslich sogar die Detailwahrheit verloren. Denn da der Vorfall, um den es sich handelte, je umständlicher, desto besser, in allen Abstufungen und Gefühlsvariationen auf den Gesichtern, in den Geberden der Familie, der Gevattern, der Nachbarn, des Strassenpublikums sich spiegeln sollte, war die nothwendige Folge, dass man, um verstanden zu werden, fast immer gezwungen war, die Charakteristik zu übertreiben, an die Stelle des unbefangenen Ausdrucks der Natur den dem Modell theatermässig einstudirten zu setzen. Nicht minder führte der Versuch, diese »gestellten« Körper compositionell in einem Rahmen zu vereinen, bald zur unleidlichen Schablone. Es wurden in einer von der Historienmalerei beherrschten Zeit auf das bunte, vielgestaltige, moderne Leben die überkommenen Regeln der Historienmalerei projicirt. Da das Gefüge dieser Composition Gesetze vorschrieb, von denen die absichtslose Einzelerscheinung frei ist, so mussten die nach der Natur genommenen Studien im Bilde je nach Bedarf zurechtgestutzt werden. Es ergaben sich Attituden, die zwar im herkömmlichen Sinne schön, aber unnatürlich, gesucht und deshalb unschön wirken. Eine willkürliche Construction, ein erzwungener Aufbau trat an die Stelle des Beweglichen, Manigfaltigen, Zufälligen. Die Maler fügten nicht die wirkliche Einzelheit in den Verband, den der Zusammenhang des Lebens bestimmt, sie arrangirten aus realistischen Elementen Komödienscenen, wie der Regisseur sie aufstellt.

Damit ist angedeutet, wohin die Weiterentwicklung gehen musste. Erst wenn Hogarth überwunden war, hatte die Malerei sich die Selbständigkeit, die sie in den grossen Kunstperioden gehabt hatte, wieder errungen. Der Maler musste aufhören, Nebenqualitäten wie Humor und novellistische Talente als Hauptsache in Zahlung zu geben; das Publikum anfangen, Bilder als Malereien, nicht als gemalte Geschichtchen zu verstehen. Ein gut gemaltes »leeres Sujet« ist einem schlecht gemalten »interessanten Stoff« vorzuziehen. Bilder

des Lebens mussten die lebenden Bilder, Menschen die durch Curiosität anziehenden Charaktertypen verdrängen. Lieber eine Secunde athmender Wirklichkeit mit rein künstlerischen Ausdrucksmitteln erfasst, als die vollständigste Dorfgeschichte mangelhaft erzählt, lieber die einfachste Figur sachlich und selbstlos wiedergegeben, als die beziehungsreichste erklügelte Charakteristik. An die Stelle der figurenreichen, erquälten Compositionen musste das temperamentvolle Erfassen des Einfachen, Ungekünstelten, wie es die Natur auf Schritt und Tritt vorführt, an die Stelle des Ueberfüllten und willkürlich Zurechtgestellten die Schlichtheit und Wahrheit echter Kunst, an die Stelle der erfundenen, aus fragmentarischen kleinen Beobachtungen zusammengesetzten Episoden der mit spontaner Frische erfasste Naturausschnitt treten. Erst eine solche Malerei, die sich unter Verzicht auf literarisches Beiwerk, auf geistreich anekdotische Einfälle und alle die Natur meisternden Schönheitsregeln wieder im Sinne der Holländer »auf die rohe empirische Beobachtung der umgebenden Wirklichkeit« beschränkte, konnte die Basis der modernen Kunst werden: die Landschafter schufen sie. Sobald einmal diese Meister sich entschlossen, ihre Bilder nicht mehr aus der Tiefe des Gemüthes, sondern nach der Natur zu malen, kam nothwendig der Tag, wo einer von ihnen auch eine Figur in den Wald oder in das Feld, das er nach der Natur gemalt hatte, setzen wollte und dann das Bedürfniss fühlte, auch diese Figur, so wie er sie gesehen, in's Bild herüberzunehmen, ohne ihr noch einen novellistischen Auftrag zu geben, oder sie in willkürliche Compositionen zu zwängen. Der Landschafter fand den Holzhacker im Walde, und der Holzhacker schien ihm das gesuchte Ideal; der Bauer schien ihm das volle Recht zu haben, neben den Furchen zu stehen, die er mit seinem Pfluge gezogen; er vertrieb den Fischer und den Seemann nicht mehr aus ihren Barken, nahm keinen Anstand, die gute, mit Holz beladene Frau sein Bild ebenso durchschreiten zu lassen, wie sie den Wald durchschritt. Damit war die Einfahrt in den Schacht der Einfachheit geöffnet; das brutale Uebergewicht des Stoffinteresses beseitigt; die Wahrheit der Figuren wie des Milieus erobert. Die Zeit barg alle Bedingungen in sich, eine solche Landschaftsmalerei zur Reife zu bringen.



XXIV.

## Die Landschaftsmalerei in Deutschland.

DASS die Landschaft für das 19. Jahrhundert von noch grösserer Bedeutung werden würde, als sie für das Holland des 17. Jahrhunderts war, hatte schon seit Watteaus und Gainsboroughs Tagen deutlich sich angekündigt und da diese Strömung durch den Classicismus trotz aller Zwangsmassregeln nur momentan unterbrochen werden konnte, geschah es, dass eine Zeit, die mit Winckelmanns Begriff der »gemeinen Natur« begann, bereits ein Menschenalter später mit deren Apotheose endete. Die 30 Jahre von 1780 bis 1810 bezeichneten für die moderne Landschaft nur eine kurze Gefangenschaft, während der man willkürlich das üppig emporblühende Kind in die historische Zwangsjacke steckte. Erst hielt das Wort Gotthold Ephraims, dass die Landschaft, weil sie keine Seele habe, für die Malerei kein Gegenstand sein könne, die Maler überhaupt davon ab, durch solche Bilder ihren Ruf zu schädigen. Und als seit dem Schlusse des Jahrhunderts wieder Einige diese Scheu überwanden, kam selbstverständlich als Vorbild nur der Classicist Poussin in Frage. Einer Zeit, die nicht den Menschen, sondern Statuen malte, war auch die Natur zu natürlich. Wie der Figurenmaler vom Stil ausging und den menschlichen Körper in dessen Schablone presste, so wurde die Landschaft zu einer historischen stilisirt, nur als Coulissenhintergrund für griechische Tragöden verwendet. Wie die Figurenzeichner die menschliche Gestalt von allen »individuellen Mängeln« befreiten und damit zugleich das Nothwendigste, Leben und Glaubwürdigkeit, preisgaben, die eben an's Persönliche geknüpft sind, so wollten die Landschafter die Natur von allem »Zufälligen« reinigen, wodurch aus ihr, der unendlich mannigfaltigen, öde Gemeinplätze wurden. Wie jene in »wohlabgewogener Composition« das Hauptverdienst ihrer Werke suchten, so sahen diese in Bergen und Bäumen, Palästen und Tempeln, Flüssen und Wolken Versatzstücke nur, die mit Hülfe der angelernten

Compositionsregeln blos in ihrer wechselseitigen Stellung verändert zu werden brauchten, um neue Compositionen zu ergeben. Sie dachten nicht daran, dass die Natur eine originalere Kraft besitzt, als die tüchtigste bewusste Arbeit des Menschen, oder, wie Ludwig Richter es hübsch ausdrückt, dass, »was der liebe Gott gemacht, doch immer schöner ist, als was Menschen erfinden können«. Es gab summarische Anweisungen für Landschaften im Poussinstil, deren Schönheit — entsprechend dem edlen Linienfluss der Carstens'schen Figuren — vor Allem in einer reichen Verschiebung edler Linien gesucht wurde. Die Anschauung war um so nüchterner, die Zeichnung hart und trocken, die Farbe kraftlos, gläsern. Der bekannteste der Gruppe ist der alte Tiroler *Josef Koch,* der, 1796 nach Rom gekommen, dort noch zwei Jahre Gelegenheit hatte, sich an Carstens anzuschliessen. Seine Bilder sind gewöhnlich nach Motiven aus dem Sabinergebirge zusammengestellt. Eine Landschaft mit dem Raub des Hylas besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt, ein Opfer Noahs das Museum in Leipzig, eine Landschaft aus dem Sabinergebirge die Münchener Neue Pinakothek. Alle drei sind technisch gleich unbeholfen, nur im Aquarell bewegte er sich freier.



*Joseph Anton Koch.*
Nach einer Zeichnung von Constantin Küchler
Rom 1836.

Ohne Zweifel begünstigt die italienische Natur diesen »heroischen« Landschaftsstil. In Süditalien ist die Gegend zugleich gross und friedlich. Die kahlen Felswände zeigen scharf umrissen ihre majestätischen Linien, das Meer ist blau, kein Wölkchen am Himmel. Soweit das Auge reicht, ist Alles todt und gleichgültig in den Farben, starr und leblos in der Form. Eine stilvolle, ganz plastische, scheinbar seelenlose Landschaft. Nirgends etwas Gigantisches oder Intimes, aber auch in keinem Lande der Erde ein solches Zusammenspiel stolzer, majestätischer Linien. Nicht die Compositionskunst Poussins, aber die classische Kunst Claudes, die nichts sein wollte, als ein klarer Spiegel sonnenklarer Natur, war der reine Ausdruck dieser classischen Landschaft, und im 19. Jahrhundert hat, wie man lesen kann, *Karl Rottmann* diesen classischen Landschaftsstil am voll-



*Karl Rottmann.*

kommensten vertreten. Seine 28 italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens sollen einen Sinn für Linienschönheit, eine Grösse der Anschauung zeigen, wie wenig andere landschaftliche Werke des Jahrhunderts. Und die, welche ihre Charakteristiken aus Büchern schöpfen, werden das wahrscheinlich auch ferner erzählen, mit um so grösserem Recht, als versichert wird, dass die Arkadenbilder nur ein Schatten früherer Herrlichkeit seien. Dem Unvorbereiteten, der bloss seinen Augen folgt, ohne Rottmanns Berühmtheit zu kennen, kommen die Bilder mit ihren linkischen, harten Farben, ihrer feierlichen, »synthetischen« Composition in der Mehrzahl recht kindisch vor, womit aber nicht bestritten sein soll, dass sie vor ihrer Restauration durch Leopold Rottmann und vor ihrem gegenwärtigen Verfall möglicher Weise doch gut waren. Rottmanns griechische Landschaften in der Neuen Pinakothek werden selbst von seinen Verehrern nicht hoch gestellt. Anfangs ganz auf Kochs Boden stehend, war er hier dazu übergegangen, der Farbe und Beleuchtung eine grössere Rolle anzuweisen, selbst ungewöhnliche Erscheinungen, Gewitterhimmel mit Regenbogen, Sonnenuntergänge, Mondscheinstimmungen, Gewitterstürme und dergleichen mitsprechen zu lassen. Diese Vermengung classicistischer Zeichnungsprincipien mit Eduard Hildebrandt'scher Effektmalerei brachte etwas Verwirrtes in die Compositionen, ganz abgesehen davon, dass er nicht über eine schwere und grelle Farbe, bengalische Beleuchtung und tapetenartige Roheit des Vortrags hinauskam. Seine Aquarelle enthalten wohl das Einzige, woraus noch zu ersehen, dass Rottmann in der That einen hervorragenden Sinn für grosse charakteristische Linien hatte und durch die Schule der stilvollen, rhythmisch durchgebildeten und doch einfachen Naturanschauung Claudes nicht ohne Erfolg gegangen war.

Sonst ist *Friedrich Preller* der einzige aller von Koch ausgegangenen Stilisten, der sich zu Werken von consequenter Durch-



*Rottmann: Das Schlachtfeld von Marathon.*

führung erhob. Ihm allein war es vergönnt, durch die erschöpfende Verarbeitung eines glücklich gefundenen Stoffes seinem Namen dauernde Bedeutung zu sichern. Die Odysseelandschaften ziehen sich durch sein ganzes Leben. Während eines Aufenthaltes in Neapel 1830 kam ihm der erste Gedanke. In die Heimath zurückgekehrt, componirte er 1832—34 den ersten Cyklus für Dr. Härtel in Leipzig als Wandschmuck in Tempera. Dann folgten Reisen nach Rügen und Norwegen, wo er wilde Strand- und Dünenlandschaften von düsterem Ernste malte. Erst nach dieser für die Erweiterung seiner Naturanschauung heilsamen Unterbrechung kehrte er zur Odyssee zurück. Der Cyklus wuchs von 7 auf 16 Cartons, die 1858 auf der Münchener internationalen Ausstellung erschienen. Der Grossherzog von Weimar gab ihm den Auftrag, die ganze Folge für einen Saal des Weimarer Museums zu malen. Preller bereitete sich 1859—60 von Neuem in Italien vor und vollendete als Greis das Werk, das er als Jüngling geplant. Dieser enkaustisch ausgeführte Weimarer Cyklus ist das künstlerisch Reifste, was er geschaffen.

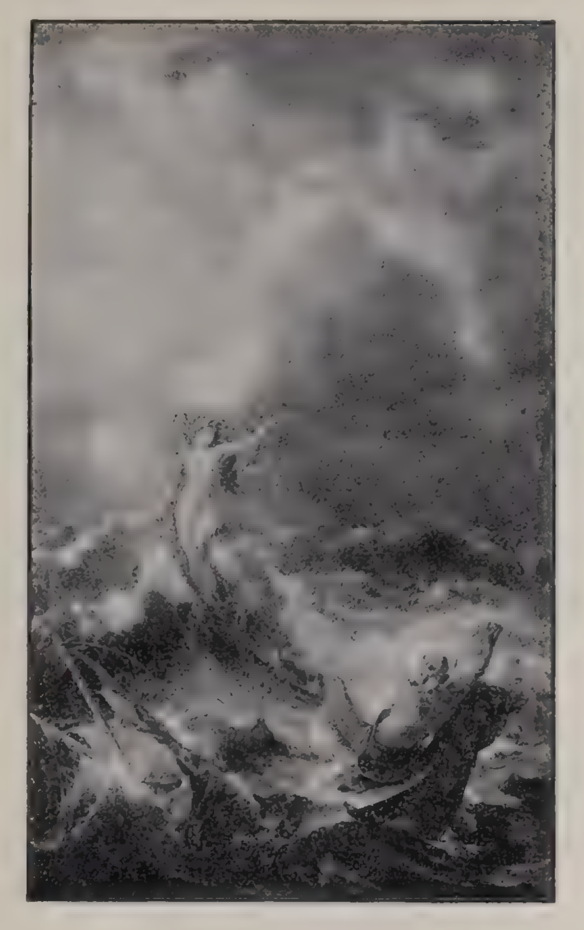


*Friedrich Preller.*

Er allein aus der ganzen Schule hat seinen Figuren einen Schein des Lebens zu geben gewusst und über das Künstliche seiner Compositionen hinweggetäuscht. Die Natur ist von ernst gewaltiger Erhabenheit, die würdige Heimstätte für Heroen und Götter. Er hatte während seines langen Lebens so viele unablässige Naturstudien in Süden und Norden gemacht — noch als 78 jährigen sah man ihn täglich mit dem Skizzenbuch in der Campagna —, dass er wagen konnte, ohne leer zu werden, mit so grossen einfachen Linien zu arbeiten.

Zur Zeit, als diese Bilder gemalt wurden, war im Uebrigen die Stillandschaft, obwohl sie noch heute in dem jüngern Preller, Albert Hertel und Edmund Kanoldt vereinzelte Vertreter hat, längst klanglos zu Grabe getragen. Wie mit dem Classicismus die antiken Monumente, so kamen mit dem Auftreten der Romantik und dem Rückgang auf die nationale Vergangenheit die deutschen Ruinen in Mode. Für Koch und seine Nachfolger hatte die Landschaft nur Werth, wenn sie als Trägerin classischer Architekturwerke die Gedanken auf die Antike lenkte: Hirten neben ihrer Heerde mussten auf den Trümmern des Vestatempels sitzen oder Kühe zwischen den Säulenstümpfen des Forum Romanum weiden. Jetzt hatte sie nur Berechtigung, wenn sie durch Schilderung heimischer Burgen an die mittelalterlich deutsche Geschichte anknüpfte. ›Was ist schön? Eine Landschaft mit geraden Bäumen, schönen Durchsichten, azurblauer Luft, zierlichen Fontänen, stattlichen Palästen in wissenschaftlichem Baustil mit wohlgebauten Menschen und wohlgefütterten Kühen und Schafen. Was hässlich? Missgestaltete Bäume, die Stämme krumm, alt und geborsten, unebener Boden ohne Wege, scharfkantige Hügel und zu hohe Berge, rohe oder verfallene Gebäude, deren Ruinen überhauf liegen, morastige Wasser, eine Luft voll schwerer Wolken, auf dem Felde mageres Vieh und ungeschickte Landstreicher.‹ Mit diesen Worten hat Gérard de Lairesse, der Ahn des Classicismus, sein landschaftliches Ideal definirt und im letzten Absatz, wo er vom Häss-

lichen spricht, auch schon das Landschaftsideal der Romantiker prophetisch gekennzeichnet, wie es in Tiecks Sternbald literarisch zum ersten Mal auftaucht. Denn der junge Ritter, der im Sternbald den Wunsch hat, Maler zu sein, ruft voll Begeisterung aus: »Dann würde ich einsame, schauerliche Gegenden abschildern, morsche, zerbrochene Brücken, über zwei schroffen Felsen, einem Abgrunde gegenüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt, verirrte Wandersleute, deren Gewänder im feuchten Winde flattern, furchtbare Räubergestalten aus dem Hohlweg heraus, angefallene und geplünderte Wagen, Kampf mit den Reisenden.« Das gerade Gegentheil dessen, was Lairesse vom Landschafter verlangte. Hat Alexander Humboldt gezeigt, dass die Menschen des Alterthums eigentlich nur Schönheit in der Natur fanden, sofern sie lächelnd, freundlich und ihnen nützlich war, so galt sie den Romantikern unschön, sofern sie der Cultur diente, schön nur in ungezähmter, Angst einflössender Wildheit. Die Beleuchtung durfte daher nicht das einfache Tageslicht sein, nur das Dunkel der Nacht und Gebirgsschluchten. Solche Dinge gibt es weder in Berlin, noch in Breslau, und Romantiker sein heisst das Gegentheil dessen, was man um sich sieht, lieben. Tieck, der in dem kalten, taghellen Berlin mit seinem modernen, norddeutschen Rationalismus lebte, hat daher — nicht zufällig — die Sehnsucht nach Urwald- und Mondscheinlandschaften zuerst empfunden; *Lessing* aus Breslau gab ihr als erster künstlerisch Ausdruck.



*Preller: Leukothea.*



*Preller: Odysseus und Polyphem.*

Schon in den 20er Jahren traten Kochs classischen, auf idealen Linienzug hin componirten, heroischen Landschaften gleich willkürlich zusammenarrangirte Burgkapellen, Ruinen und Klosterhöfe gegenüber. Nicht mehr wie bei den Classicisten durch Linien auf den Verstand, sondern durch Farben auf's Gemüth sollte die Landschaft wirken. Besonders die verschiedenen Töne des Mondlichtes schienen geeignet, düstere Gefühle zu erwecken. Diese gewollte Stimmung aber durch die Natur selbst aussprechen zu lassen, war die malerische Technik noch ungenügend geschult. Der Maler stellte daher zur Verdeutlichung seiner Absichten die Wirkung der Naturscenerie an den Figuren im Bilde selbst dar, exemplificirte an der »Staffage« die Stimmung der Landschaft. Lessings Erstlingswerke vertreten künstlerisch diese bewusst elegische, schwermüthig romantische Stimmungsmalerei mit Rittern, Knappen, Burgfräulein und andern romantischen Requisiten, die literarisch durch den Sternbald eingeleitet war. Die Schwermuth weilt auf wild gehäuften Steinhaufen, verfallenen Kapellen und Burgruinen, in sumpfigen Gewässern und düstern Wäldern, in alten, morschen Bäumen, ausgefahrenen Wegen und gespenstischen Grabsteinen, sie bekleidet den Himmel mit grauschwarzem Leichen- und Thränentuch. Zwischen Hügeln und Waldschluchten mit Heiligenkreuzen, Mühlen und Köhlerhütten sieht man

einsame Wanderer, betende Pilger, Geistliche, die aus dem Kloster eilen, um Sterbenden den letzten Trost zu bringen, verirrte Reiter, todte Landsknechte. Sein erstes Bild von 1828 zeigte einen wüsten Kirchhof unter gewitterschwerem, dunkeln Himmel, aus dem ein einziger Sonnenstrahl hervorbricht, eine Leichenstätte zu beleuchten; dann folgte das Schloss am Meer auf seltsam und verworren gestaltetem Felsen, der Klosterhof im Schnee mit den Nonnen im Kreuzgange, die eine verstorbene Schwester zu Grabe geleiten, der Klosterkirchhof abermals im Schnee, wo ein alter Mönch ein frisches Grab gegraben; das Kloster in Abendbeleuchtung mit dem krankenbesuchenden Priester, die Landschaft mit dem greisen, müden Kreuzritter, der auf ebenso müdem Ross einsam durch einsame Berggegend zieht, wohl eine Illustration zu Uhlands Ballade »Das Rosennest«:



*Karl Friedrich Lessing.*

> Ruhe hab ich nie gefunden,
> Als ein Jahr im finstern Thurm;

dann die öde Hochebene mit dem ausgebrannten Raubnest, die Landschaft mit der Eiche und dem Muttergottesbild, vor dem ein Ritter und ein Edelfräulein ihre Andacht verrichten. Alle diese Bilder waren noch ein willkürliches Potpourri nach Walter Scott, Tieck und Uhland, ihr Ideal war die Wolfsschlucht im Freischütz.

Der nächste Schritt der Romantik musste dahin gehen, dass sie solche Urwaldscenerien in der Wirklichkeit entdeckte, und wie die italienische Landschaft speciell Claude auf den Leib geschrieben scheint, kommt unsere heimische Natur sehr dieser romantischen Geistesrichtung entgegen. In einzelnen Partien der sächsischen Schweiz sehen die Felsen aus, als hätten Riesen in der Urzeit mit ihnen Ball gespielt oder sie zum Scherz aufeinandergelegt. Lessing fand eine solche, dem romantischen Naturideal entsprechende Landschaft bei einem Ausflug in's Eifelgebiet 1832, wozu ihn ein Buch von Nögge-



*Lessing: Landschaft mit dem Muttergottesbild.*

rath »das Gebirge im Rheinland und Westfalen nach mineralogischem und chemischem Bezuge« angeregt hatte. Bisher kannte er das romantische Naturideal nur aus Scott, Tieck und Uhland, so wie die Classicisten das ihre den Schriften Homers, Theokrits und Virgils entnahmen: in der Eifel trat es ihm in greifbarer Form entgegen. Sumpfig flache, mit Buschwerk und Kiefern bestandene Wiesen wechselten ab mit düstern Nadelholzwaldungen, in denen riesige Fichten, unheimliche Tannen und uralte Eichen ihr Aeste gen Himmel reckten. Zugleich sah er die rauhe, einsame Hoheit der Natur mit einer menschlichen Gegenwart in Verbindung, die nicht cultivirt, also — der Abneigung des Romantikers gegen die Civilisation entsprechend — gesünder, einfacher war. Trotzige Felskegel und gigantische, wild übereinander geschichtete Gebirgsmassen blickten auf Thäler herab, in denen ein einfaches, kerniges Bauerngeschlecht in patriarchalischer Einfachheit lebte. Hier ging ihm, der bisher nur mit Rittern, Räubern und Mönchen harmonirte, zum ersten Mal der Sinn für wirkliche Landschaft auf. »O, wäre ich im 17. Jahrhundert geboren, dann hätte ich nach dem 30jährigen Krieg das ver-



*Lessing: Eifellandschaft.*

wilderte, ausgeplünderte und zerstörte Deutschland als Landschaftsmaler durchwandert.« Waren bisher nur »componirte« italienische Landschaften gemalt worden, weil die Heimath angeblich keine »Sujets« bot, d. h. weil sie in die stilisirenden Tendenzen der Landschafter nicht hineinpasste, so wurde Lessing nunmehr der erste Schilderer deutscher Natur. Seine Eifellandschaft in der Berliner Nationalgalerie, der eine Reihe solcher Bilder folgte, leitet die Jugendzeit deutscher Landschaftsmalerei ein. Scharf und bestimmt aus geologischem Verständniss heraus sind die Formen des Bodens und der schroffen Felswände wiedergegeben. Er wurde ein grundsätzlicher Gegner aller auf Italien zurückzuführender Kunsteinflüsse und setzte sich im Eifelgebiet fest. Die Landschaften, die er dort malte, beruhen auf unmittelbaren Naturstudien und sind von einer ernsten, grossen Anschauung getragen. Er zeichnet in einfachen, kräftigen Linien das Bild dieses Landstrichs: die Trauer der Haide und den schwarzen Nebel, dessen trüber Athem aus sumpfigem Moorland aufsteigt. Er malte auch jetzt nur Dinge, bei denen die Natur sich Mühe zur Phantastik gegeben. Nicht im heitern Formenlächeln sah sie des Malers Auge, nur wenn sie finster blickte oder grollte, nahte er ihr. Mit mächtigen Wolken überzieht er den Himmel oder er führt in das Dunkel menschenfremden Waldes; knorrige Bäume

breiten ihre Wipfel aus, phantastisch verrenkt recken sich die Zweige; das fessellose Toben der Naturgewalten, die dumpfe Schwüle vor dem Losbrechen oder das keuchende Darniederliegen nach Beendigung des Sturms sind die Momente, die er allein darstellt. Aber der ganze Plunder zeitloser Romantik, die Nonnen und Mönche, frommen Ritter und sentimentalen Räuber, die zuerst die landschaftliche Stimmung verkörpern sollten, sind über Bord geworfen. Ein ruhiger, schwermüthiger, doch durchaus männlicher Ernst, etwas Kräftiges, Kerniges liegt in Lessings Schilderungen. Den Classicisten war jeder Sinn für das stumme, schweigsame Leben der Natur abhanden gekommen. Sie malten nur den wechselnden Schmuck der Erde: Heroen und die Werke des Menschen, Paläste, Ruinen und classische Tempel. Die Natur diente blos als Coulisse, das Hauptinteresse lag in den Personen, den Monumenten und den geschichtlichen Gedanken, die sich daran knüpften. Auch in den ältern Bildern Lessings ward die Stimmung noch ausschliesslich durch die lyrische Staffage angegeben. Jetzt wurde sie immer mehr in die Natur selbst gelegt und braust aus dem Wolkenhimmel, der düstern Beleuchtung, den wehenden Baumwipfeln mächtig wie Orgelklang. Es ist zum ersten Mal die Natur, die düster und gewaltig von der Leinwand redet. In dieser Hinsicht bilden seine Landschaften einen Fortschritt. Sie zeigen die Einseitigkeit, aber auch die Poesie der romantischen Naturbetrachtung. Sie sind ein nicht geringerer Fortschritt technisch: denn indem Lessing die Entdeckung machte, dass das ihm vorschwebende Ideal in der Wirklichkeit existirte, begann er zuerst wieder die Natur ohne vorgefasste, willkürliche Compositionsregeln zu studiren und malen zu lernen.

Ihm zur Seite stand bis 1840 als ebenso kräftiger Meister der trotzige Autodidakt *Karl Blechen*, der erst mit 25 Jahren sich der Malerei zuwandte und trotz eines verfehlten Lebens, das vor der Zeit in geistiger Umnachtung und Selbstmord endete, einer der originellsten deutschen Landschafter wurde. Er besass einen feinen Natursinn, Schwung, Kühnheit, geniale Grösse, obwohl seine Technik bis zuletzt hart, unbeholfen, ungelenk blieb. Den Alfred Rethel der Landschaftsmalerei möchte man ihn nennen. Nicht das Freundliche in der Natur oder das formal Schöne reizte ihn, sondern die Einsamkeit, das Trübe, Verlassene. Seine meisten Bilder tragen den Charakter quälender beängstigender Traumbilder: nicht elegisch rührend, sondern schrill und grausig. Manche unheimlich phantastischen Er-

zählungen Ludwig Tiecks wie »Der blonde Eckbert« oder das von der alten Mechtildis in den »Sieben Weibern des Blaubart« erzählte schaurige Märchen vom Försterkind bieten etwa literarisch die Parallele. Einsame dunkle Waldseen sind von ungeheuren kahlen Gebirgshöhen wolkenhoch umragt und inmitten dieser grausig romantischen Naturscenerie bewegen sich dämonisch spukhafte Wesen: Ein Zwerg etwa mit ungeheurem Kopf und stumpfsinnig boshaftem Ausdruck, ein Schütze, der auf dies Gespenst die Flinte anlegt, ein weibliches Wesen, das angstvoll flehend die Arme gegen den Zielenden ausstreckt. Ein Hang zum Seltsamen und Aussergewöhnlichen bricht überall schroff hervor. Sehr sonderbar, dass Wahnsinnige im Beginne des Jahrhunderts die ausgeprägtesten Individualitäten zu sein wagten. Während Lessing nie die Alpen überschritt aus Furcht, er könne seine Originalität verlieren, war Blechen der erste, der ohne stilistische Brille sogar moderne Italien sah. Seine italienischen Bilder lassen nicht ahnen, dass er vorher an den Landschaften der Classicisten studirt und dass neben ihm Schinkel in Berlin die ganz abstracte Ideallandschaft pflegte. Sogar die moderne Welt hat er als Maler entdeckt. Noch für Lessing war die Landschaft, »die einen Zweck hat«, etwas Unerträgliches, Hässliches. Er liebte ausschliesslich die von der Civilisation unberührte Natur, malte das Rauschen des Waldes und das Brausen der Wetter, hie und da höchstens eine Schafheerde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche deutend. Die Blechenausstellung 1881 enthielt als ganz einziges Phänomen aus den 30er Jahren eine Abendstimmung vor dem Walzwerk in Eberswalde: eine einförmige, langgestreckte Ebene mit träg fliessendem Fluss, hinter dem die dunkeln Silhouetten qualmender Fabrikschornsteine ernst in den hellen Abendhimmel aufstiegen. Blechen malte schon damals, was die Andern kaum zu zeichnen wagten: eine Natur, die im Dienste des Menschen arbeitet und — nach Tiecks Ausdruck — dadurch »ihrer herben Jungfräulichkeit beraubt ist.«

Lessings berühmtester Nachfolger *Schirmer* erscheint im Allgemeinen nur als verweichlichter, sentimentaler Lessing. Mit einem »Deutschen Urwald« hatte er 1828 begonnen, doch eine Reise nach Italien machte ihn 1840 dieser ersten kräftigeren Richtung abwendig. Sein Streben war fortan auf Linien- und Formenadel, auf die Anfertigung südlicher Ideallandschaften mit classicistisch romantischer Staffage gerichtet. Die 26 in Kohle gezeichneten biblischen Land-



*Schirmer: Italienische Landschaft.*

schaften der Düsseldorfer Kunsthalle, die vier Oellandschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters in der Kunsthalle von Karlsruhe und die zwölf Bilder mit der Geschichte Abrahams in der Berliner Nationalgalerie sind die Haupterzeugnisse dieser zweiten — stilistischen — Periode: Zahme Vermittlungsversuche zwischen Lessing und Preller und deshalb für die Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei belanglos. Im Kreise der Vielen, die ihn als Muster betrachteten, ist Valentin Ruths in Hamburg einer der Natürlichsten und Feinsten. Eine neue Anregung, den Umkreis zu erweitern, aus der Compositions- und willkürlichen Stimmungsmalerei noch mehr in der Richtung gesunder, schlicht redlicher Naturbeobachtung vorzugehen, enthielten die Bilder jedoch nicht.

Diese Anregung war unterdessen von anderer Seite her gegeben. Zur selben Zeit, als die Genremaler im Anschluss an Teniers und Ostade ihre ersten Bauernbilder malten, hatten auch Landschafter angefangen, wieder auf die alten Holländer zurückzugehen und namentlich an Everdingen anzuknüpfen. Damit war ein weiteres Stück Natur, ein weiteres Stück Einfachheit erobert. Die Landschafts-

malerei der Classicisten war Architectur, die der Romantiker Poesie gewesen, von jetzt ab wurde sie zur Malerei. Das kleine Dänemark, das 50 Jahre vorher durch Carstens jenen verhängnissvollen Einfluss auf Deutschland ausübte, der die Maler von der Behandlung des zeitgenössischen Lebens in die Arme der Antike führte, machte jetzt wieder gut, was es damals Böses gethan, indem es in den 20er und 30er Jahren einige Landschafter grosszog, die den Deutschen Anleitung gaben, nach den Verirrungen des Classicismus und den Einseitigkeiten der Romantik mit frischem, freien, vom Ideal ungetrübten Auge in die heimische Natur zu schauen. Die Akademie von Kopenhagen bildete unter Eckersberg den Mittelpunkt eines gesunden, auf den Holländern basirenden Realismus, und einige dort gebildete Maler, die später in Dresden, Düsseldorf und München wirkten, vermittelten diese Principien.

In Dresden lehrte als Professor an der Akademie *J. C. Dahl*, dessen norwegische Landschaften heute sehr veraltet erscheinen, in den 30er Jahren aber funkelnagelneu gewirkt haben müssen, da sie als »wüster Naturalismus« unter den deutschen Malern wahres Zetergeschrei hervorriefen. Johann Christian Clausen Dahl war in Bergen 1788 geboren. Er entstammte einem jener norwegischen Hünen, die heute Ackerbauer, morgen Fischer oder Senner und Jäger sind, die in der Jugend als Seeleute auf's Meer ziehen und zurückgekehrt die Wildniss roden. Während er mit seinem Vater durch die dichten einsamen Kieferwälder schweifte, an schroffen Gebirgswänden, finsteren Seen, rauschenden Wasserfällen und silbern leuchtenden Gletschern vorbei, enthüllte sich ihm die Grösse der nordischen Natur, und er erzählte davon in kleinen colorirten Zeichnungen, die trotz ihrer unbeholfenen Technik von seltsam frischer Beobachtung zeugen. Das Studium an der Kopenhagener Akademie, wohin er mit 20 Jahren gekommen, verwirrte ihn für einen Augenblick. Den Werken der Kunst gegenüber gestellt, verlor er das Selbstvertrauen und bemühte sich, die Natur mit den Augen des 16. und 17. Jahrhunderts zu sehen. Er hörte von den grossen Mustern sprechen, denen alle Künstlergeschlechter folgen müssten, warf alles Eigene über Bord und bemühte sich Augenfälliges, Imposantes zu erzeugen. Er schiebt Felsen, Wasserfälle und Tempel zu unglaublichen Compositionen zusammen, bis er schliesslich unter den Meistern der Kopenhagener Galerie und der Moltke'schen Sammlung auch Everdingen und Ruysdael entdeckt. Die andern hatten ihn verwirrt, diese beiden

führten ihn auf heimathlichen Boden zurück. Dahl wurde der erste Vertreter der norwegischen Landschaftsmalerei und blieb seinem Vaterland als Maler auch dann treu, als er später (1819) eine Professur in Dresden übernahm. Italien und Deutschland haben seinen Pinsel ebensoviel wie Norwegen beschäftigt, aber er selbst war er nur, wenn er sich zwischen den nordischen Felsen bewegte. Die Breite der Malerei und die Weichheit der Atmosphäre, wird an allen seinen Bildern vermisst. Sie wirken hart und trocken, nicht selten ganz conventionell, namentlich die grossen, die er nach 1830 malte. Er macht in ihnen den Eindruck eines verblüffenden, aber geschwätzigen Menschen. Sie sind rasch gesehen und rasch gemalt, doch ohne künstlerische Liebe und feines Gefühl. Dahl nahm sich in seinen späteren Jahren nicht die Zeit, sich mit Ruhe und Hingebung in die Natur zu versenken und verfiel schliesslich — besonders in seinen Mondscheinbildern — einer violetten Manier, die sehr schablonenhaft wirkt. Schon Everdingen suchte mit Vorliebe das Starke, gewaltsam Bewegte in der Natur, schon Ruysdael hat sich an reissenden Bergströmen begeistert. Dahl waren selbst diese romantischen Elemente der nordischen Natur nicht ausreichend. Arrangirend, nicht schlicht wiedergebend, trat er der Natur entgegen. Die wilde norwegische Landschaft sollte in seinen Bildern noch wilder und unruhiger als in Wirklichkeit aussehen. Nicht geduldig genug, dem wilden Bergstrom alle seine Geheimnisse abzulocken, schob er zusammen, machte Zusätze und brachte dadurch Confusion in's Ganze, Roheit in die Einzelheiten. Seine grossen Bilder wirken lärmend gegenüber der einfach bestimmten Naturanschauung der Niederländer. Viele sind lediglich phantastisch-vernunftwidrige Zusammenstellungen auswendig gelernter Motive.

Aber Dahl hatte auch Jahre, in denen er auf der Höhe seiner Zeit stand, ihr den Weg sogar zu neuen Zielen zeigte. Auf der Höhe seiner Epoche stand er 1820—1830 in jenen Bildern, in denen er Ruysdael und Everdingen nicht romantisch zustutzte, sondern gleich ihnen mit kühnem Naturalismus das Unheimliche und Gespenstische, Rauhe und Wilde der norwegischen Natur beschrieb: Rothbraune Haide und braungrüne Torfmoore, verkrüppelte Eichen und dunkle Kiefernwälder, erratische Blöcke, die planlos zwischen die Wurzeln der Bäume gesät sind, Aeste, die der Sturm geknickt hat, die hängen, wie sie gebrochen; Stämme, die der Sturm gefällt hat, die liegen, wie sie gefallen. Den Weg zu neuen

Zielen hat er durch einige Bilder der Bergener und Kopenhagener Galerie gewiesen. Der Hang zum Düsteren und Ernsten, der bei jenen holländischen Romantikern vorherrscht, ist hier dem Einfachen, Intimen gewichen, der heimathlichen Freude des Nordbewohners am hellen kalten Tag und an neckischen Sonnenblitzen. Er liebt das Schillern des Lichtes auf Birkenblättern und auf der ruhig sich kräuselnden See. Er betrachtet gleich Adrian van der Neer voll Entzücken den winterlichen Himmel, die schneebedeckten Ebenen, die Nacht und den Mondschein. Selbst den Reiz des Frühlings fühlte er schon. Aermliche Bauernhütten sind frisch und genial auf saftig grüne Hügel gesetzt, als hätte er ganz vergessen, was seine Zeit von »künstlerischer Composition« forderte. Oder der Sommertag breitet reich und wahr zwischen den Felsen sich aus; warme Luft zittert über die Fluren. Bauern und Kühe, schimmernde Birken und alte Dorfkirchen stehen kräftig in der Landschaft, selbst die Mache ist so einfach, dass er bei allem Detailreichthum eine grosse Wirkung erzielt. Man fühlt, diese Malerei ist in einer jungfräulichen Natur erwachsen, umgeben von der Poesie der Fjords, der hohen Felsen und Giessbäche. Die Holländer hatten nicht in dem Maasse den Sinn für das Kleine und Lauschige, Wohnliche, Stille. Kein Zufall vielleicht, dass dieser Reformator aus dem jungfräulichsten Land Europas kam, einem Lande, das nie Antheil an einer grossen Kunstperiode der Vergangenheit hatte.

Für München gewann eine ähnliche Bedeutung der Hamburger *Christian Morgenstern,* der, wie alle Maler dieser Gruppe, im Farbenton die Holländer imitirte, als Zeichner aber ein frischer, gesunder Naturbursche war. Schon, was er in aller Naivetät von 1826—1829 in unmittelbarem Studium der hamburgischen Landschaft leistete, steht in der deutschen Production jener Zeit als etwas Einziges da. Seine Handzeichnungen und Radirungen dieser Jahre sichern ihm einen Ehrenplatz unter den frühesten deutschen Stimmungsmalern, liefern den Beweis, dass er damals nach der Seite der Einfachheit und Intimität der am weitesten fortgeschrittene Landschafter war. Eine Reise nach Norwegen 1829 und ein Aufenthalt an der Kopenhagener Akademie, wo er seine norwegischen Studien verarbeitete, erweiterte nur sein Können, ohne seine Principien zu verändern, und als er im Beginn der 30er Jahre nach München kam, rief seine neue, eigenartige Anschauung in den dortigen Künstlerkreisen eine Revolution hervor. Die Landschafter erfuhren durch ihn, dass gleich-



*Morgenstern: Bauernhaus.*

zeitig mit Poussin auch Everdingen, Ruysdael und Rembrandt gelebt, dass der »Baumschlag« nicht »stilvoll« zu sein brauche, sondern die Individualität des Baumes richtig kennzeichnen könne. Er hat für die Münchener Schule die Schönheit der bayerischen Hochebene entdeckt. Gleich das erste Bild, das er von Hamburg mitbrachte, zeigte eine weite, von Wolken überzogene Ebene — ein Stück aus der Lüneburger Haide — und diesem Stoffkreis blieb er auch später treu. Ein Kind der Ebene, suchte er in Bayern nach verwandten Motiven und fand sie reichlich am Ufer der Isar, in den Steinbrüchen bei Polling, am Peissenberg und in der moosigen Gegend bei Dachau. Seine Bilder besitzen nicht die Fähigkeit, den Gleichgültigen zur Betrachtung herauszufordern, aber hat man sich hineingesehen, so wirken sie wohlthuend poetisch, still, harmlos, sonnig und sinnig. Er liebte das Gewöhnliche, Unscheinbare, die weiche Wald- und Dorfnatur, alles Heimathliche, ihm Gewohnte. Wo Rottmann nur in südlichen Formen schwelgte, kehrte Morgenstern in die deutsche Heimath ein; wo Lessing nur das Brausen des Orkans vernahm, lauschte Morgenstern dem stillen Flüstern des Windes. Wolkenschatten und Sonnenglanz liegt über dunkler Haide, der Silberschein der Mondnacht breitet sich träumerisch über



*Ludwig Gurlitt*

stille Dorfgassen, die Wellen schlagen bald laut rauschend, bald leise kosend an's Ufer. Erst später, als er der Darstellung des Hochgebirges sich zuwandte, verlor er die Intimität, die ihm Anfangs eigen. So häufig er sich in Gebirgsbildern, Felsenschluchten, Wasserfällen und schneeigen Alpengipfeln versuchte, hat er etwas Hervorragendes darin doch nie geleistet. Sie haben etwas Kleinliches und Zerrissenes, nicht den einfach grossen Zug seiner Ebenen und Lüfte.

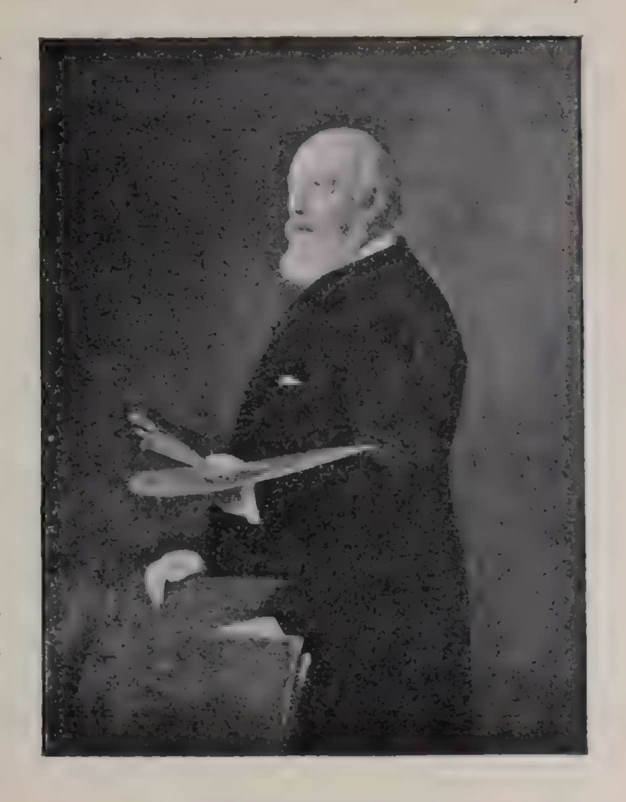
Was für München Morgenstern, war für Düsseldorf *Ludwig Gurlitt,* der hervorragendste aus der grossen, nordischen Colonie, die sich dort in den 30er Jahren ansiedelte. In den Handbüchern findet man seinen Namen nicht, und die Bilder aus seiner spätern Zeit, die ihn in öffentlichen Galerien vertreten, geben selten einen vollen Begriff von seiner Bedeutung. Er war seit einer Reise nach Griechenland 1859, in einen braunen Ton gekommen, an dem Manches conventionell ist. Auch sein abgeschlossenes Leben — er wohnte 1848 bis 1852 in einem Dorf in Sachsen, 1859—1873 in Siebleben bei Gotha — trug mit dazu bei, dass er für die Welt in Vergessenheit kam. Aber die Kunstgeschichte, die nach den treibenden Kräften sucht, hat einen der ersten gesund realistischen Landschafter Deutschlands und — mehr noch — einen Anreger in ihm zu feiern, der einer Menge jüngeren seitdem zu Ruhm gekommenen Malern die Augen öffnete.

Gurlitt war Holsteiner und erhielt seinen ersten Unterricht wie Morgenstern in Hamburg, wo damals Bendixen, Vollmer, die Lehmann, die Gensler eine originelle Künstlergruppe bildeten. Hierauf folgte, wie bei Morgenstern, ein längerer Aufenthalt in Norwegen und Kopenhagen. In Düsseldorf, wohin er von dort aus ging, machte gleich bei seinem Eintreffen ein jütländisches Haidebild Aufsehen: die erste uncomponirte Landschaft, die am Rhein zu sehen war, und Schadow soll mit seinen Schülern eigens in Gur-



*Gurlitt: Bauernhaus 1830.*

litts Atelier gekommen sein, um das Wunder anzustaunen. 1836 siedelte er nach München über, wo ihm Morgenstern vorgearbeitet hatte, und hier entstanden eine ganze Reihe von Arbeiten, die einen sehr selbständig empfindenden, sogar den Holländern unabhängig gegenüberstehenden Künstler zeigen. Seine Bilder waren grau im Ton, nicht gelblich wie die der Holländer; auch weniger componirt und »geistreich« staffirt als die Werke Dahls — Ausblicke in die Natur von ernstem, realistischem Streben. Selbst als er — nach 1843 — anfing, italienische Bilder zu malen, wahrte er sich eine schlichte Einfachheit, die von der damaligen Kritik nicht verstanden wurde, heute aber desto sympathischer spricht. Die Stärke seines Realismus lag, wie bei Allen jener Jahre mehr auf zeichnerischer Seite, doch hat er zuweilen auch im Colorit eine merkwürdige Klarheit und Zartheit erreicht, die bald an den Silberton Canalettos, bald an das feine Grau Constables streift.



*Andreas Achenbach.*

Mit dem Eintreffen dieser nordischen Maler in Düsseldorf und München beginnt der Realismus in der deutschen Kunst. Sie waren weniger in ästhetischen Vorurtheilen befangen, frischer und gesunder als die Deutschen. Namentlich Gurlitt war ihr geistiger Führer, die Seele, das treibende Princip der grossen Bewegung, die nunmehr folgte. Durch ihn angeregt, machte *Andreas Achenbach* sich von der Stillandschaft frei und malte in den Jahren 1835—39 norwegische Bilder, noch bevor er Norwegen kannte. Durch ihn angeregt, trat er 1839 selbst die Wanderung dorthin an, jene Reise, die für die deutsche Landschaftsmalerei eine Entdeckungsfahrt wurde.

Da Achenbach heute noch lebt und alljährlich Werke zur Ausstellung bringt, die neben den Arbeiten der Jüngeren nicht mehr mitsprechen, ist man gern geneigt, seine bahnbrechende Bedeutung zu schmälern. Was an seinen Bildern vermisst wird, ist die Liebe, was er zu viel zu haben scheint, die Routine. Andreas Achenbach ist, wie sein Porträt zeigt, ein sehr schneidiger Herr. Er blickt aus hellblauen, klaren Augen klug und scharf in die Welt; die gedrungene, kleine, trotz ihres Alters in stolzer, fester Haltung dastehende Gestalt zeugt von zäher Energie. Die Stirn, der Menzels ähnlich, ist mehr die eines Architekten als eines Poeten. Diesem Aeussern entsprechen seine Bilder. Jede seiner früheren guten Leistungen war eine gewonnene Schlacht. Der verkörperte Realismus, dem alle Schwärmerei weltweit abliegt, bezwang er die Natur durch männliche Festigkeit und beispiellose Ausdauer. Er erscheint als ein maître-peintre, ein kühles, gerades Talent mit klaren, nüchternen Augen. Die Haupteigenschaft seines Organismus war



*A. Achenbach: Wasserfall.*

die eminente Fähigkeit, die Kunstmittel anderer Meister zu erkennen und das Wesentliche davon seiner eigenen Productionsweise zu vereinen. Man athmet freier vor den Werken der Meister von Barbizon und man sieht nur gute Bilder bei Achenbach. Jene bestricken durch ihr intimes Eingehen, er imponirt durch das Bravourhafte des Handwerks. Seine Landschaften kennen nichts Zufälliges, Trauliches. Alles vereinigt sich auf den Zweck bildmässiger Wirkung. Der Aufbau, das Gerüst ist von monumentaler Festigkeit. Aber so fein seine Beobachtung, er hat nie die Natur in ihrem innersten Weben belauscht, sie stets nur zur Anfertigung von Bildern verwendet. Für jene Franzosen ist die Farbe der reine Naturausdruck und der ihres eigenen Gemüthslebens, für Achenbach nur das Mittel zur Erzielung einer den Holländern ähnlichen Wirkung. Indem er mit seinen blitzenden blauen Augen Alles fest und durchdringend musterte, lernte er die Formen, das äussere Ansehen der Erde gewissenhaft und handfest beschreiben, aber das Stimmungsleben, das wie Musik die Seele durchdringt, erschloss sich ihm nie. Die Kunst der Holländer zog ihn zur Kunst, nicht der Drang, von seinem eigenen Gemüthsleben zu zeugen. Er denkt vielmehr daran, Bilder



*A. Achenbach: Marine.*

zu machen, die denen seiner Vorgänger an Güte gleichkommen, als an die Wiedergabe des Eindrucks, den er selbst vor der Natur gehabt. Sein Gehirn erwärmt sich beim Studium der von den Holländern aufgestellten Theorien und Regeln, er sucht in der Natur nach Gegenden, an denen diese Theorien zu erproben, aber sein Herz bleibt kalt, wenn er Wasser und Himmel, Berge und Bäume betrachtet. Nicht naive Naturliebe, sondern raffinirte Berechnung des bildmässigen Effects hat seinen Pinsel geleitet, und da er über dies Streben auf abgerundete Bildwirkung im Sinne der Holländer nie hinauskam, hat er die deutsche Landschaftsmalerei zwar von dem romantischen Stilisiren im Sinne Schirmers befreit, noch nicht aber zur unmittelbaren, persönlichen Naturbetrachtung geleitet. Es strömt aus seinen Bildern nicht der Duft der Natur, sondern der Geruch von Oel und Firniss, und da die Mittel, deren er sich zur Erzielung seiner Wirkungen bedient, nie wechseln, ist das Ergebniss oft das Schema, die Schablone.

Das Alles kann jedoch nichts daran ändern, dass, wo von der Entwicklung deutscher Landschaftsmalerei die Rede, der Name Andreas Achenbach doch stets mitklingen wird. Indem er ausser

höheren, technischen Qualitäten zugleich die Fähigkeit besass, sich dem Publikum aufzudrängen, vollendete er, was jene Dänen begannen. Er war der Reformator, der bewies, dass nicht mit Felsen blos, mit Ritterburgen und rauschenden Eichen Stimmung erweckt werden könne, er hasste alles Ungesunde, Weichliche, Verschwommene, und hat dadurch, dass er mitten in den Zeiten der Romantik die Klaue des realistischen Löwen zeigte, für die deutsche Landschaftsmalerei die Bedeutung eines Heros bekommen. Er gewann der spröden niederdeutschen Landschaft ihre Reize ab, er zeigte das Fesselnde holländischer Canalscenen mit ihren sonderbaren Architekturen und charakteristischen Menschen, er ging in die Nordsee, die stürmische, brandende und stellte den zahmen Bildern der Schirmerschule die Riesengewalten einer tobend entfesselten Natur gegenüber. Zur selben Zeit, als Heines Nordseebilder erschienen, wurden Achenbachs erste Nordseebilder ausgestellt und verdrängten bald die bisher den Kunstmarkt ausschliesslich beherrschenden Schiffsunglücke des Franzosen Gudin. Zum ersten Mal im neunzehnten Jahrhundert sah man Meerbilder so gemalt, dass ihr Wasser ein wirklich flüssiges, bewegtes Element, ihre Wogen nicht aus Blech geformt, ihr Wellenschaum und Gischt nicht aus weisser Watte gebildet schienen. Rheinische Dörfer mit rothen Ziegeldächern, holländische Kanäle mit gelbem Ufersand und aufgerüttelten Wogen, die sich an den Balken des Hafens brechen, norwegische Scenerien mit starrenden Felsen und finsteren Tannen, mit wilden Giessbächen und tosenden Wasserfällen — das sind die Dinge, die er mit besonderem Glück beschrieb. Nicht besser, als Everdingen und Ruysdael es thaten, aber besser, als einer seiner Zeitgenossen es vermochte.

Wie Gurlitt durch Achenbach, steht Morgenstern durch *Eduard Schleich* mit der Gegenwart in Verbindung. Das Münchener Stimmungsbild trat an die Stelle der Rottmann'schen Architekturen. Statt der schönen Formen der Erdoberfläche begann man das Spiel des Sonnenlichtes auf der Ebene und im Zuge der Wolken, statt des Baues der Landschaft ihre atmosphärische Stimmung zu studiren. Namentlich auf Ruysdael und Goyen war Schleich durch Morgenstern hingewiesen: an Ruysdael fesselte ihn der tiefe Ernst, die schwermüthige Naturbetrachtung, die seiner eigenen Stimmung entgegenkam; an Goyen das malerische Zusammenwirken von Sonnenlicht, Luft, Wasser und Erde. Schleich hat Frankreich, Belgien, Ungarn, Italien besucht, doch nur ausnahmsweise Anderes gemalt.



*E. Schleich: Frühlingslandschaft.*

als was die nächste Umgebung Münchens darbot. Er wählte sich das schlichteste Stück Natur, einen frisch umbrochenen Acker, einen schilfbewachsenen Weiher, ein Stück bräunlichen Moores, ein paar Hütten unter Bäumen, und beobachtete unter Goyen's Anleitung die Veränderungen am Himmel mit grosser Sorgfalt: die abziehenden Gewitterwolken, die von dünnen Schleiern verhüllte Sonne, das zittrige Licht des Mondes oder die wallenden Morgen- und Abendnebel. Die Isargegend und das Dachauer Moos war sein liebster Aufenthaltsort. Besonders bevorzugte er Herbst-, Regen- und Mondscheinstimmung, wobei er braune und graue Töne zu feinen holländischen Harmonien stimmte. Sein Grundton war ein vorwiegend ernster, elegischer, doch hat er auch Scenen unruhigen, heftigen Lichtwechsels geliebt. Ueber eine weite Hochebene breitet das Sonnenlicht seinen Glanz, während von der einen Seite, dunkle Schatten sendend, ein Heer dicht geballter Gewitterwolken naht. Auf eine eintönige, von einsamen Baumgruppen unterbrochene Fläche rieselt warmer Sommerregen. Bäume und Sträucher werfen leichte Schatten, die Ebene flimmert unter den Strahlen der Sonne. Oder: eine weite Moorfläche. Dunkel ziehen die Wolken, das Schilf schwankt

im Winde, und schmale Mondlichtstreifen glitzern zwischen den schlanken Rohren. Durch solche Werke ist Schleich, ohne Schüler gebildet zu haben, das Haupt der Münchener Landschafterschule geworden. Durch ihn und Achenbach ward den deutschen Malern der Sinn für frische Beobachtung des Naturlebens erschlossen.

Freilich zeigt sich bei der jüngeren Gruppe hinsichtlich der Stoffwahl ein grosser Unterschied. Die moderne Stimmungslandschaft hat nur ihren Ursprung in Deutschland genommen, nicht endgültig sich hier entwickeln können. Wie das Figurenbild, nachdem es mit Bürkel so kräftig begonnen, später unter Enhubers und Knaus' Händen erst zur Genremalerei wurde, bis es mit Leibl auf den alten Weg zurückkehrte, so machte auch die Landschaft erst die Lehrzeit des interessanten Stoffes durch, bis sie später wieder die Poesie der Einfachheit sah. Die Culturgeschichte selbst lenkte in diese Bahnen. Als Morgenstern seine ersten Bilder malte, rasselte noch die Postkutsche von Dorf zu Dorf, jetzt tönt der Pfiff der Locomotive schrill wie das erste Signal einer neuen Zeit durch Europa. Bisher war die Möglichkeit des Reisens bei der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse eine sehr beschränkte gewesen. Der erleichterte Verkehrsbetrieb brachte eine nie dagewesene Wanderlust mit sich. Literarisch zeigte sich der Umschwung darin, dass als neue Gattung der Reiseroman entstand. Hackländer warf seine vielen Bände von Reiseskizzen auf den Markt. Th. Mügge machte Norwegen, Schweden und Dänemark zum Schauplatz seiner Erzählungen. Amerika besonders war das Land der blauen Blume. Nachdem erst mit Coopers »Indianern« ganz Deutschland auf den Kriegspfad gezogen, liess es sich nun von Charles Sealsfield das groteske mexikanische Bergland, den Zauber der Prairie, die Landschaften des Susquehannah und Mississippi beschreiben und las Fr. Gerstäckers, Balduin Möllhausens und Otto Ruppius' transoceanische Skizzen mit nicht ermattender Spannung. Auch die Maler wurden Kosmopoliten, die ihren höchsten Genuss darin fanden, die Welt mit den Augen des Touristen zu betrachten.

*Alexander Calame* in Genf vermittelte Deutschland die Kenntniss der Dinge, die es in der Schweiz zu sehen gibt. Calame war ein sehr trockener, poesieloser Landschafter. Er begann damit, dass er als junger Kaufmann in seinen Mussestunden kleine Ansichten der Schweiz colorirte, wie sie die Fremden gern statt der noch fehlenden Photographien als Andenken in die Heimath mitnahmen. Auch seine

späteren Bilder können nur den Werth solcher »Erinnerungsblätter an die Schweiz« beanspruchen. Seine Farbe ist matt und eintönig, die Luft schwer, die Mache mühsam. Er verstand unter Malerei die nachträgliche Illuminirung von Zeichnungen, und seine Zeichnung war die eines Kupferstechers. Vortrefflicher Zeichenlehrer, besass er eine ungewöhnliche Meisterschaft der Perspective. Dafür fehlt seinen Arbeiten jede Wärme, alles innere Leben. Empfindung ist durch regelrechte Handfertigkeit ersetzt, und aus dem tiefblauen Spiegel seiner Alpenseen wie aus dem leuchtenden Roth der Alpengipfel schaut immer der Illuminator hervor, der erst mit sauberem Stift und kleinlicher Correctheit die Conturen vorzeichnete. Seine Bilder sind grandiose Naturscenerien von kleinlicher Anschauung — auch in der Wissenschaft suchen oft die kleinsten Geister sich die grössten Helden. Sowohl die »Ruinen von Paestum«, wie der »Gewittersturm an der Handeck« und die »Kette des Monterosa bei Sonnenaufgang« erreichen nur äusserliche decorative Wirkung, die durch die rohen unnatürlichen Beleuchtungscontraste nicht schöner wird. Und da er später, als die Bestellungen sich häuften, einer erstaunlichen Fruchtbarkeit verfiel, machen viele seiner Arbeiten den Eindruck, als hätte ein geschickter Kalligraph unaufhörlich dieselben Zierbuchstaben wiederholt. Un Calame, deux Calame, trois Calame — que de Calamités, hiess es alljährlich im Pariser Salon, wenn Calame anrückte. Doch so kühl Frankreich sich verhielt, um so zahlreichere Verehrer fand er in Deutschland. Gleich 1835, als er in Berlin sein erstes Bild, eine Ansicht des Genfersees ausstellte, wurde sein Auftreten mit warmen Sympathien begrüsst. Gerade das Abgerundete, Geschickte, Vollendete seiner Malerei gefiel und die Deutlichkeit der Zeichnung imponirte. Seine lithographirten Baumstudien und landschaftlichen Vorlegeblätter erreichten ein kanonisches Ansehen und blieben Jahrzehntelang als Lehrmittel für den Zeichen-



*Alexander Calame.*

unterricht in Verwendung. Von deutschen Malern wurden besonders Carl Ludwig, Otto von Kameke und Graf Stanislaus Kalkreuth durch Calame angeregt, sich der starren Erhabenheit der Hochalpennatur zuzuwenden. Oede Felsenwüsten, stille klarblaue Seen, wilde Sturzbäche und gletscherbedeckte, im Schein der untergehenden Sonne rosa erglühende Schneegipfel sind wie bei dem Genfer Meister die Elemente ihrer Bilder.

Auf Achenbach folgte eine ganze Reihe aus dem Norden selbst stammender Künstler, die nun anfingen, die Berge ihres Heimathlandes Norwegen unter den starken Farbenwirkungen der nordischen Sonne zu schildern. Die grossartigen Gestaltungen der Fjorde, die smaragdgrünen Felswände, zerklüfteten Thalspalten, schauerlichen Waldwildnisse und grell beleuchteten Gebirge Norwegens, die sich wie glitzernde Edelsteine in der stillen Fluth saphirblauer Seen spiegeln, sie waren interessant genug, um mehr als einen Landschafter zu ernähren.

*Knud Baade,* der nach längerem Aufenthalt auf der Kopenhagener Akademie und bei Dahl in Dresden, seit 1842 in München arbeitete, liebte Mondscheinscenerien, düstere Föhrenwälder und Mitternachtssonnen. Das Meer erhebt sich in berghohen Wogen, schleudert mächtige Fahrzeuge wie dürre Blätter umher oder schlägt brandend an die Klippen des Ufers. Phantastische Wolkengestalten jagen über den Himmel und das bleiche Mondlicht schwankt unsicher auf den Wellen. Seltener malte er die friedlich ruhende, vom Monde weithin beleuchtete See, oder die Fjorde mit ihren grünen Matten und weissstämmigen Birken, und wirkt in solchen schlichten Bildern viel liebenswürdiger als in anspruchsvollen, wilden, da sein ängstlich kleinlicher Vortrag in der Regel wenig zu den unruhig dramatischen Naturscenerien passt.

*Hans Gude,* 1841 nach Düsseldorf gekommen, wurde der Calame des Nordens. Achenbach lehrte ihm, den Erscheinungen der Natur keck realistisch gegenüberzutreten, sich nicht vor reicher, saftiger Farbenscala zu fürchten. Schirmer, der Vertreter der italienischen Stillandschaft, leitete ihn an, eine gewisse stilvoll grosse Haltung im Aufbau seiner Gemälde anzustreben, schöne Linien zu finden und grosse Massen von Licht und Schatten effektvoll zu disponiren. Dieser ruhige, sichere, handfeste und doch stilvolle Realismus wurde die Haupteigenthümlichkeit seiner nordischen Landschaften, in denen das Wechselnde, Flüchtige der Naturstimmung freilich um so weniger

zu Worte kommt. Bald sind es norwegische Gebirgslandschaften mit Seen, Flüssen und Wasserfällen, bald Küstenbilder unter den verschiedensten Beleuchtungsmotiven, oder grandiose Felsscenerien bei düsterem Himmel und bewegter See. Hans Gude, seit 1864 in Carlsruhe, seit 1880 in Berlin, ist einer jener Maler, die man achtet, ohne sich begeistern zu können, einer der gewissenhaften Arbeiter, die vor lauter Gediegenheit an Langweiligkeit streifen. Seine Landschaften sind gute Galeriebilder von nüchtern prosaischer Correctheit, nie ärgerlich, doch auch selten erwärmend.

Niels Björnson Möller cultivirte gleich ihm das Strandbild und die Marine. August Cappelen vertiefte sich in die melancholischen Reize des norwegischen Waldes in seiner abgeschlossenen, von Menschen ungestörten Stille. Er erzählte von der zitternden Klarheit der Felsenluft, von alten geborstenen Stämmen und grünen Wasserpflanzen, von träumerischen Weihern, weiten Aussichten auf blaue Berge und würde noch ursprünglicher wirken, hätte er weniger auf edle Schirmersche Linien und gross angelegte Compositionen gegeben. Morten-Müller wurde der Specialist des Fichtenwaldes. Die heimischen Holzungen beim Uebergang der Thäler in's Hochgebirge boten ihm die Motive, die er zu stark decorativen grossen Bildern verarbeitete. Seine Stärke war der Gegensatz des in den Baumwipfeln spielenden Sonnenlichts zu dem geheimnissvollen, im Waldesgrund herrschenden Dunkel, und seine Bilder haben wegen ihrer »elegischen Melancholie, ihres rührend trüben Molltons« viele Freunde. Der norwegische Frühling, der den Boden in einen einzigen von Sümpfen unterbrochenen Moorteppich verwandelt, fand in Erik Bodom seinen Schilderer. Ludwig Munthe wurde der Maler der Winterlandschaft bei Thauwetter, wenn der Schnee sich gelockert hat und eine schmutzig braune Erdkruste unter der blendenden Decke hervorschimmert. Ein oedes Feld, ein paar verkrüppelte Bäume, die ihre nackten Aeste in den dunkelgrauen Himmel strecken, ein Schwarm von Krähen und eine verregnete Landstrasse mit Spuren von Wagenrädern, ein fahlgelber Lichtstreif, der durch die Wolkenwand blinkt und in den Pfützen des Weges sich spiegelt, das sind die Elemente, aus denen eine Munthesche Landschaft sich aufbaut. Durch Eilert Adelsten Normann wurden die Fjordbilder im Kunsthandel eingebürgert. Seine Specialität war die Darstellung der steil ins Meer abstürzenden Lofodden-Felsenburgen in ihren verschiedenen Farbenreflexen und Beleuchtungen, die Mitternachtssonne,

die gellend über tiefklaren Seen liegt, der Contrast blauschwarzer Gebirgsmassen zu schimmernden Schneefeldern.

Andere wie Ludwig Willroider, Louis Douzette und Hermann Eschke machten sich daran, unter ähnlichen Gesichtspuncten die deutsche Haide und den deutschen Wald, der eine die grossen Bergmassen und Baumriesen, der andere die untergehende Sonne, der dritte das Meer zu beobachten. Oswald Achenbach, Albert Flamm und Ascan Lutteroth traten auch wieder die Wanderung nach dem Süden an, wo sie im Gegensatz zu ihren Vorgängern nicht mehr die classischen Linien der italienischen Natur, sondern den Glanz der verschiedenartigen Farbeneffekte in der Umgebung des Vesuvs und des Golfs von Neapel studirten. Die Unternehmendsten kehrten Europa überhaupt den Rücken und fingen an, die Urwälder Südamerikas, auf die Alexander Humboldt hingewiesen hatte, die blauen und rothen Wunder der Tropen, das Glitzern und Blitzen der Eiswelt an den äussersten Grenzen der Polargegenden zu schildern. Fr. Bellermann wurde als neuer Columbus gefeiert, als er 1842 mit seinen botanisch correcten Aufnahmen der Wunder des Urwaldes heimkehrte. Eduard Hildebrandt, der schon 1843 im Auftrage Friedrich Wilhelm IV. die canarischen Inseln, Italien, Sicilien, Nordafrika, Aegypten, Nubien, die Sahara und das nördliche Eismeer durchmessen, trat 1862 sogar eine Reise um die Erde an, um alle »Phänomene, die das Meer, die Luft und das Festland unter den verschiedenartigsten Himmelsstrichen hervorbringen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen.« Eugen Bracht durchzog Aegypten, Syrien, Palästina und brachte aus der ernsten grossartigen Natur der Wüste, aus der Trümmer- und Gebirgswelt des Orients eine Fülle von Studien mit, die er in der Heimath zu ebensovielen Bildern verarbeitete.

Es ist das Verdienst all' dieser Meister, die Peripherie des Darstellbaren immer mehr erweitert, die ganze Welt allmählich erschlossen zu haben, und wenn ihre Werke nicht als Erzeugnisse einer feinen Landschaftsmalerei gelten können, so ist dies ein Ergebniss desselben Kunstgeschmacks, der dem Genrebild jener Jahre die Anekdote, den erzählenden Inhalt vorschrieb. Die Landschafter eroberten die Erde, aber dem Publicum zu Liebe vorerst nur die geographisch merkwürdigen Partien. Sie gingen aus in alle Welt mit dem Bädeker in der Tasche, führten alles Carmin mit sich, das für Sonnenuntergänge nöthig, stellten ihre Staffelei überall auf, wo im Bädeker ein Sternchen

ist. Und bemerkten an diesen schönen Gegenden alles, was mit Bädekers Hülfe zu sehen. Indem sie durch haarscharf treue Wiedergabe topographisch lehrreicher Punkte das Interesse des Touristen befriedigten, konnten sie am ehesten auf den Absatz ihrer Erzeugnisse rechnen. Zugleich verrathen ihre Bilder, dass während dieses Menschenalters die Historienmalerei an der Spitze des ästhetischen Katechismus thronte. Das Geschichtsbild liess eine Menschheit auftreten, die das Bewusstsein ihres Exterieurs mit sich herumtrug, sich vor dem Spiegel drapirte und jede Bewegung, jeden Ausdruck des Affectes künstlich einstudirte. Das Genre folgte und gab den theatralisch verdeutlichten, nicht den in seiner Unbefangenheit belauschten wahren Gemüthsinhalt des Lebens. So mussten auch Bäume, Berge und Wolken die Unschuld des unbewussten Daseins ablegen, in das Kleid der Affectation sich hüllen. Die einfache Wirklichkeit in ihrer stillen feinen Schönheit, die schlichte »Stimmung«, die das Spiel von Licht und Luft über die Formen der landschaftlichen Natur ergiesst, sie konnte einer durch das Pathos der Historie und die Grimassen der Genremalerei überreizten Zeit nichts sagen. Mächtigere Stimmungsreizmittel waren nöthig. Auch die Landschafter mussten die Natur da suchen, wo sie Theater spielt und in ihrer lärmenden Herrlichkeit auftritt, sie mussten Brillantfeuerwerke anzünden, Sonne, Mond und Sterne verpuffen, um nur gehört resp. gesehen zu werden. Belehrung oder Theatereffect, die Ziele der Historienmalerei mussten auch die des Landschafters sein. Und da Eisenbahnen sehr kosmopolitische Einrichtungen, war er in der Lage, beide Forderungen prompt zu erfüllen. Wie die Historienmaler auf der Jagd nach auffallenden Stoffen ihre Blicke nach dem fernsten historischen Horizonte richteten, die Genremaler das Publikum vornehmlich durch Fremdes und Seltsames, durch Italiener und Orientalen zu fesseln suchten, so sah die Landschaftsmalerei ihr höchstes Ziel in der möglichsten Erweiterung des geographischen Horizontes. »Sind diese Leute denn nirgends geboren?« meinte Courbet, als er auf der Münchener Ausstellung 1869 vor den deutschen Landschaften stand. Das, was dem Nordländer zuerst in fremden Ländern auffällt, war das Thema der meisten Bilder. Aber wie die Historienmalerei, indem sie alle Haupt- und Staatsactionen vom trojanischen Krieg bis zur französischen Revolution illustrirte, bald einem doctrinär pädagogischen Hang, bald theatralischem Pathos verfiel, so wurde die Landschaftsmalerei auf ihren kosmopolitischen Streifzügen theils zum trockenen Photogramm be-

rühmter Gegenden, das nur als Reiseerinnerung Berechtigung hatte, theils zum aufgeputzten Effectstück, das wie alles Aufdringliche schnell seinen Reiz verlor. Die Bilder der ersten Art, die ihre Motive hauptsächlich der durch Formenwucht, grandiose Felsenmassen, Gletscher, Schneefelder und schroffe Abhänge imponirenden Alpennatur entnahmen, brauchten nur porträtähnlich zu sein, dann blieb das Publicum, geleitet vom Instinct für das Grosse und Schöne in der Natur, wohlgefällig davor stehen, und die Alpenkenner belehrten die Laien, der tiefblaue Schnee des Bildes sei keine Uebertreibung sondern eine richtig aufgefasste Erscheinung der Gebirgswelt. Ueber die geographische Lage ist bei allen diesen Veduten kein Zweifel möglich, aber man hat auch selten das Bedürfniss, nach dem Künstler zu fragen. Das Interesse, das sie erregen, ist lediglich topographischer Art, sonst tragen sie den Stempel ordinärer Prosa, der Trockenheit und Reizlosigkeit, die sich im Gefolge reiner Objectivität stets einschleicht. Die Werke der zweiten Art, die exotische, durch die Fremdartigkeit ihrer Lichtphänomene oder den Glanz und die Gluth ihrer Farben frappirende Gegenden schildern, sind in der Regel wegen der professionsmässig betriebenen Stimmungsmacherei verstimmend. Die alten Meister haben Stimmung, ohne es zu wollen, da sie pietät- und empfindungsvoll der Natur sich nahten. Die Neuen wirken äusserlich, da sie Stimmung malten, ohne sie zu empfinden, und so wenig die Wahl solcher Stoffe die Kunst ausschliesst, so wenig gesund ist es, wenn eine derartige Richtung allgemein herrscht. Eine vornehme Kunst wird nie aus Princip nach dem Reiz des Entfernten und Seltenen suchen, denn sie besitzt die Zaubergabe, auch das Nächstliegende mit dem höchsten Interesse zu erfüllen. Zudem sind solche Effecte ebenso schwer zu fassen wie im Historienbild der Moment der höchsten Erregung. Delacroix konnte es als Historienmaler, Turner als Landschafter, aber Genien wie Delacroix und Turner werden nicht alle Tage geboren. So wie diese Phänomene damals in Deutschland gemalt wurden, ward durch sie nicht »Stimmung«, sondern lediglich kalte Neugier erregt. Fast alle Landschaften dieser Jahre wirken stofflich: unterhaltend, überraschend, belehrend, aber die Poesie der Natur ist noch nicht gehoben. Sie konnte sich erst enthüllen, wenn das Uebergewicht des Stoffinteresses überwunden. Wie die Figurenmaler es verschmähen mussten, noch durch Geschichten und Pointen den Beifall des für Kunst Unempfänglichen zu erregen, so mussten die Landschafter aufhören, durch Vorführung

der Touristennatur Geographieunterricht zu ertheilen und durch falsche Stimmung für sich Stimmung zu machen. Erst mit der Abwendung vom rein gegenständlichen Interesse des Motivs und dem Hindrängen auf die Schilderung der heimischen Natur in den intimen Reizen der Licht- und Luftstimmung konnte die nothwendige künstlerische Vertiefung Hand in Hand gehen. Auf die Erweiterung des Stoffgebietes musste die Verfeinerung des Geschmackes folgen, und diese Anregung auf den Weg zurückzukehren, den Dahl und Morgenstern und Gurlitt bahnten: mit reicheren, complicirteren Ausdrucksmitteln die schlichte, rührend zärtliche Beobachtung jener Aeltern zu vereinen — sie ward der nächsten Generation von Frankreich aus gegeben, wo in denselben Jahren, als die deutsche Landschaftsmalerei mit der Freude des Entdeckers die Welt durchzog, als vornehmstes und zartestes Kind des Jahrhunderts der Paysage intime heranwuchs.



XXV.

## Die Anfänge des Paysage intime.

WIE es kam, dass die Geheimnisse des paysage intime, wahrlich nicht zufällig, unserm Jahrhundert vorbehalten waren, das kann in einem farbigen Bilde erst ausgemalt werden, wenn Jemand — das zeitgemässeste Buch der Kunstliteratur — eine Specialgeschichte der Landschaftsmalerei schreibt. Wereschagin hat einmal den Satz ausgesprochen, dass auf dem Gebiete der Landschaft gegenüber den Leistungen der modernen Kunst die Werke der alten Meister wie Schülervorarbeiten erscheinen: — gewiss ist, dass das 19. Jahrhundert, wenn es den Alten in Allem nachsteht, wenigstens in der Landschaft ihnen Ebenbürtiges zur Seite stellen darf. Erst das Grossstadtleben konnte diese leidenschaftlich gesteigerte Naturliebe erzeugen. Erst im Jahrhundert der Stubenluft und Uebervölkerung, der Nervosität und Feriencolonien konnte sich die Landschaftsmalerei zu dieser Fülle, Reinheit und Weihe erheben. Erst unsere Zeit des Hastens und der Arbeit machte ein Verhältniss der Menschenseele zur Natur möglich, das wirklich etwas von dem hat, was der Erdgeist Fausten gewährte: »in ihre Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen«.

Auch in Frankreich war die Strömung, die sich seit dem 18. Jahrhundert in stets höher steigenden Wellen ankündigte, durch den Classicismus für kurze Zeit jäh unterbrochen worden. Von den vorrevolutionären Landschaftern lebte nur Hubert Robert in die neue Zeit herüber. Man verzieh ihm seine Naturdetails und seinen Rococobeigeschmack zu Gunsten der classischen Ruinen. Von den Neuen fand zunächst keiner Veranlassung, das Gebiet zu betreten. Ein asketisch gewordenes Geschlecht, das nur von rauher Männertugend in den plastisch geläuterten Formen des menschlichen Körpers träumte, hatte für die Reize der Landschaft den Sinn verloren. Und als nach mehreren Jahren wieder die ersten Landschaften auftauchten, waren es wie in Deutschland jene feierlichen Tragödiencoulissen, jene ab-



*Hubert Robert: Ruinen und Monumente.*

stracten »edlen« Gegenden, wie sie angeblich Poussin malte. Nur hielt bei Poussin trotz alles Stilisirens noch ein grosses Naturgefühl den conventionellen Aufbau zusammen, während in den Werken der neuen, da sie aus zweiter Hand schöpften, blos kalte Rhetorik und steriler Formalismus herrscht. Der einmal aus der Antike genommene Typus des Schönen wurde wie in den Menschenleib und Kleiderwurf, auch in Garten und Wald mühsam hineinstilisirt. Ein Prix de Rome für historische Landschaften ward begründet.

Henri Valenciennes war der Lenôtre dieses Classicismus, der bewunderte Lehrmeister mehrerer Generationen. Der angehende Landschafter bildete sich bei ihm, wie der Figurenmaler bei Guérin. Sein »Traité élémentaire de perspective pratique«, worin er die Principien der Landschaft formulirte, enthält sowohl seine persönlichen Anschauungen, wie die Aesthetik des Zeitalters. Obwohl er, wie er vorausschickt, »überzeugt ist, dass es in Wahrheit nur eine Malerei, die Geschichtsmalerei, gibt, so darf ein tüchtiger Historienmaler doch die Landschaft nicht ganz vernachlässigen«. Rembrandt freilich und die alten Holländer waren ohne jedes Ideal und haben nur für Leute ohne Geist und Seele gearbeitet. Wie tief steht eine Landschaft

mit Kühen und Hammeln unter einer solchen mit dem Begräbniss des Phocion, ein Regentag von Ruysdael unter einer Sündfluth von Poussin. Kaum Claude Lorrain findet Gnade vor Valenciennes' Augen. »Er hat mit hübscher Naturwahrheit das Licht des Morgens und Abends gemalt. Gerade deshalb aber sprechen seine Bilder nicht zum Geiste: Kein Baum bei ihm, wo eine Dryas wohnen, kein Quell, in dem Najaden plätschern könnten. Die Götter, Halbgötter, Nymphen, Satyrn, selbst die Heroen sind für diese Gegenden zu erhaben, höchstens Hirten können darin hausen«. Claude lebte zwar in Italien, hat aber die alten Schriftsteller zu wenig gekannt, die doch die Basis für den Landschafter bilden. Wie David seinem Schüler Gros sagte: »Durchblättern Sie ihren Plutarch«, so rieth Valenciennes den seinen: Theokrit, Virgil und Ovid zu studiren, nur durch diese Autoren sei zu erfahren, wie die für Götter und Helden passenden Gegenden sein müssten.

Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Will der Landschafter z. B. den Morgen malen, so schildere er den Moment, wie die lachende Aurora sich aus den Armen ihres alten Gatten erhebt, die Horen vier feurige Rosse an den Wagen des Sonnengottes schirren, oder Ulysses flehend vor Nausikaa kniet. Für den Mittag wäre die Ikarus- oder Phaëtonmythe zu verwenden. Den Abend kann er darstellen, indem er Phoebus malt, wie er dem Horizonte nahend seinen Lauf beschleunigt, in feurigem Verlangen, sich in die Arme der Thetis zu werfen. Um das Bild auszuführen, nachdem er bei alten Dichtern die Stoffe geholt, muss der Landschafter die Regeln der Perspective kennen, mit den Compositionsgesetzen Poussins vertraut sein, sogar zuweilen die Natur betrachten. Denn er braucht eine Trauerweide für eine Elegie, einen Felsen für den Tod Phaetons, eine Eiche für den Tanz der Nymphen. Solche »Motive« zu finden, mache er Reisen in die berühmten alten Culturländer, am besten auf dem Wege, den die Kunst selbst gegangen, erst nach Kleinasien, dann nach Griechenland, dann nach Italien.

Aus dieser Aesthetik gingen Victor Bertin und Xavier Bidault hervor, an denen die Zeitgenossen »den Reichthum der Composition und die prächtige Auswahl der Baulichkeiten« bewunderten. Ihre schematischen Versatzstücke von Wogen, Thälern und Tempeln verhalten sich zur Natur, wie zur Philosophie die Sprachmaschine



*Victor Hugo: Ruinen einer mittelalterlichen Burg am Rhein.*

des Raimundus Lullus. Die scholastische Schule der Landschaftsmalerei triumphirte, eine Schule, die sich mit hohlen Formeln nährte und deshalb an Blutlosigkeit starb. Bidault namentlich, der in seiner Jugend noch sehr gute Studien machte, ist mit seinen getüpfelten Blättchen, polirten Baumstämmchen und grauen Himmeln, die bald wie Blech, bald wie Wasser aussehen, der Inbegriff eines langweiligen Classicismus — derselbe Bidault, der jahrelang als Jurypräsident die Landschaften Théodore Rousseaus vom Salon zurückwies. Nur die Gestalt des jung verstorbenen Michallon lebt aus der Gruppe noch fort. Auch er gehört durch die Kälte, Magerkeit und Correctheit seines Stils zur Schule Valenciennes, unterscheidet sich aber von den Andern dadurch, dass er in der Zeichnung der Pflanzen eine gewisse Naturwahrheit anstrebte, die damals als kühne Neuerung galt. Er malte nicht die »Pflanze an sich«, sondern Kletten, Disteln, Löwenzahn, Alles in seiner Art, und erwarb sich durch diese botanische Genauigkeit im Beginne des Jahrhunderts einen schwer verständlichen Ruhm. Durch Jules Coignet und Watelet öffneten sich die Thore der Schule noch ein wenig mehr der Wirklichkeit. Nachdem sie lange Zeit ihre classischen Thäler mit blutlosen tanzenden Nymphen und göttlichen Statisten bevölkert, verliessen sie die historische zu Gunsten der pittoresken Landschaft und »wagten« Veduten aus der Umgegend von Paris, Burgen und Windmühlen darzustellen. Doch da sie an den Compositionsprincipien des Classicismus auch hierbei festhielten, spiegelt sich nur eine gebürstete, gekämmte, zugestutzte und in Regeln gezwungene Natur

in ihrer dünnen Malerei wieder. Noch 1822, als Delacroix seine Dantebarke ausstellte, leuchtete der schreckliche Watelet in seinem vollen Glanz. Unter seinen Bildern war eine Ansicht von Bar-sur-Seine, die der Catalog treffend nicht als einfache »Vue«, sondern als »Vue ajustée« verzeichnete. Watelet war bis zum letzten Athemzug überzeugt, die Natur verstehe ihr Handwerk nicht und hätte immer einen Maler nöthig, der sie corrigire und durchsehe.

Neben dieser Gruppe, die französische Gegenden zu classischen Landschaften zustutzte, war unterdessen eine andere aufgetaucht, die den umgekehrten Weg beschritt. Ihr höchstes Ziel war, nach dem heiligen Italien, dem classischen Land zu pilgern, das ihre literarische Erziehung und einseitige Aesthetik noch immer schöner und verehrungswürdiger als jedes andere fand. Aber sie versuchten mit den willkürlichen Compositionsregeln Valenciennes' zu brechen und wahrheitsgetreu die grossen Linien der italienischen Natur zu erfassen. Indem sie von Valenciennes zu Claude zurückgingen, strebten sie, einem an sich berechtigten Landschaftsstil, den die classicistische Schule compromittirt hatte, neues Leben einzuflössen. Ihr Auftreten erschien den strenggläubigen Schülern Valenciennes' sehr ketzerisch, man taufte sie Gothiker, das heisst Romantiker, und die Namen Théodore Alignys und Edouard Bertins wurden Jahre lang in den Kritiken neben demjenigen Corots genannt. Sie brachten, besonders Bertin, hübsche Zeichnungen aus Griechenland, Italien, Aegypten, Palästina und Syrien heim. Aligny ist sogar als Maler nicht unbedeutend. Er suchte die Weite des Horizonts und die Einfachheit der Linien eifriger als es die traditionelle Schule gethan. Er ist ein düsteres, herbes, ernstes Talent, und seine Bilder würden in ihrem feierlichen Rhythmus noch mehr wirken, wäre nicht die Farbe so trocken und statt der vibrirenden Atmosphäre ein bewegungsloses, monotones Licht gleichmässig über Alles verbreitet. Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin, Bénouville, Bellel und Andere schöpften mit gleicher Ueberzeugung und verschiedenem Talent aus den nämlichen Quellen. Paul Flandrin namentlich war in seiner Jugend ein guter Maler im Sinne von 1690. Seine Composition ist edel, die Mache sicher, an Poussin erinnernd. Ingres, sein Meister, sagte von ihm: »Wenn ich nicht Ingres wäre, möchte ich Flandrin sein«. Erst später hat sich der sonderbare Reiz Claude Lorrains und die römische Grösse Poussins unter Flandrins Pinsel in todtes Stillleben, in Landschaften aus Carton und Watte verwandelt.



*Georges Michel: Windmühle.*

Nicht von hier konnte das Heil der blutlos gewordenen Schule kommen, aus französischem Boden selbst musste die französische Landschaft neue Lebenskraft saugen. Sie war gerettet, sobald die Reize der Heimath ihrem Auge sich öffneten, und der Romantismus brachte diese Offenbarung. In den Salonberichten seit 1822 wiederholen sich immer heftiger die Klagen der Kritiker, dass statt schönen Gegenden von edlem Charakter und monumentalen Linien nur »verpestete Seen, wüste Einöden und grässliche Felsen« noch gemalt würden. Das heisst im Sinne des Classicismus: die französische Landschaftsmalerei hatte festen Boden gefasst in Frankreich. Der Tag, als von den jungen Romantikern Racine für einen Phrasenmacher erklärt wurde, machte sammt der ganzen Davidschule auch der classicistischen Landschaft ein Ende. Sie fiel in Vergessenheit, wie früher oder später jede Kunstrichtung, die nicht auf der Natur und der Persönlichkeit des Künstlers ruht. Die jungen Stürmer glaubten nicht mehr, dass Zusammenhang mit mythologischen Stoffen

und »monumentale Anordnung« die Luft und das Licht ersetze. Sie waren müde der pomphaften, leer weitschweifigen Decorationen. Sie dachten nur an die Natur, und die, in der sie lebten, schien um so weniger der Reize zu entbehren, je mehr Italien, als Heimathland all dieser unangenehmen, hässlichen, akademischen Bilder verdächtig ward. Das war die Geburtsstunde der französischen Landschaft. Zur selben Zeit, als Delacroix das Repertoire der grossen Malerei erneuerte, um eine Welt unedirter Empfindungen die Kunst bereicherte, ging eine Parallelbewegung in der Landschaft vor sich. Die Dantebarke ist von 1822, das Massacre von 1824. Fast zu derselben Stunde fuhr ein Sturmwind durch die Aeste der alten französischen Eichen und beugte rauschend das Getreide nieder, mit Wolken umzog sich der Himmel, die Gewässer, so lange versteinert, wurden wieder Flüssigkeit und flossen murmelnd über ihr schlammiges Bett. Die kleinen Papiertempel, die sich auf classischen Hügeln erhoben, stürzten zusammen und niedrige Bauernhäuser erhoben sich, aus deren Schlot der Rauch zitternd zum Himmel stieg. Die Natur erwacht aus dem Winterschlaf, der Frühling der modernen Landschaftsmalerei bricht an mit ihrer Melancholie und ihrem Lächeln.

Darin unterscheidet sich die Entwicklung der französischen Kunst von der deutschen. Die deutsche hatte, nachdem sie unter Poussins Einfluss gestanden, lange eine bedenkliche Vorliebe für seelenlose Scenerie, die sogenannte schöne Aussicht und drang weit später in das Seelenleben der heimischen Natur ein. Den Franzosen hat es sich schon in den zwanziger Jahren erschlossen. Sie machten die Periode der exotischen Naturschwärmerei nur auf dem Gebiete der Dichtkunst — und auch da nicht in dem Masse wie Deutschland durch. Nur in Chateaubriands Atala kommen pomphaft malerische, keineswegs innige Schilderungen exotischer Landschaften vor. Hauptsächlich die Urwälder Nordamerikas bieten Stoff zu herrlichen Bildern, die er in hochtönender, schwungvoller Prosa beschreibt. Eine mächtige, prunkvolle Natur dient als Scenerie für die Dramen des menschlichen Lebens. Schon mit Lamartine vollzog sich der Umschwung. Er ist unter den Dichtern Frankreichs der erste, der die Landschaft mit inniger Empfindung erfasst und mit seiner Seelenstimmung in Einklang bringt. Seine Poesie war durchwärmt und verklärt von der Liebe zu seiner Heimath, zu seiner Provinz, zu Südburgund. Auch auf dem Gebiete der Kunst war ein Dichter der erste Anreger.



*De la Berge: Landschaft.*

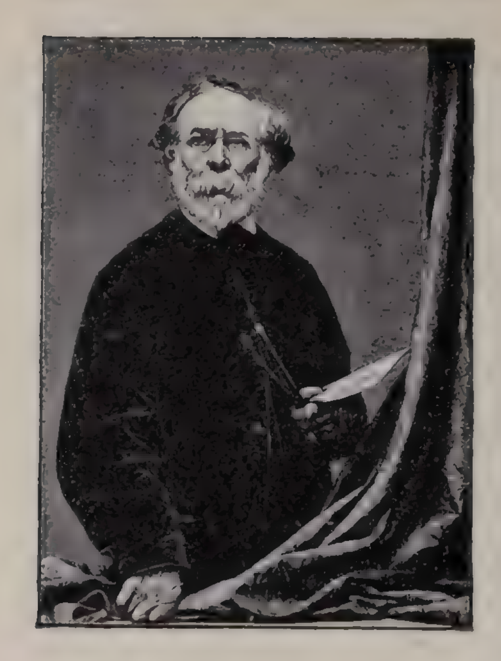
Victor Hugo, der literarische Vater des Romantismus, darf in der Geschichte der Landschaftsmalerei nicht übergangen werden. Seitdem 1891 in Paris jene merkwürdige Ausstellung malender Dichter stattfand, in der Théophile Gautier, Prosper Mérimée, die beiden Goncourt u. A. mit mehr oder weniger bedeutenden Arbeiten auftraten, erfuhr die Welt, was für ein genialer Zeichner, welch gewaltiger Dramatiker der Landschaft dieser grosse Romantiker war. Auch in den Naturerinnerungen, die er mit rapider Hand geistreich und farbig auf den Rand seiner Manuscripte zeichnete, tobt die Feuergluth des Romantismus. In gespenstischem Licht und schwarzen Schatten tauchen die Dinge auf, von denen er im Texte spricht: alte von Rauchwolken oder blendendem Feuerschein umzogene Burgen, Mondaufgänge, die den Bäumen geisterhafte Silhouetten geben, sturmgepeitschte Wogen, die spritzend über Barken zusammenschlagen, schwarze Seen, dunkle unheimliche Ufer, feenhafte Paläste, stolze Citadellen und märchenhafte Kathedralen. Sobald einmal dem Louvre eines der durchgearbeiteten Blätter vermacht wird, ist Hugo sicher, auch in der Kunstgeschichte einen Platz unter den Vorkämpfern des Romantismus zu erhalten.

Unter den Malern war die Bewegung so allgemein, dass es heute schwer ist, noch die Rolle zu erkennen, die jeder Einzelne in dem grossen Drama spielte. Das gilt besonders von dem lange verkannten Genie *Georges Michels,* eines Malers, der erst durch die Weltausstellung 1889 in weiteren Kreisen bekannt wurde, nachdem er es in den engeren der Amateurs ebenfalls erst seit seinem Tode 1843 gewesen. Damals hatte ein Kunsthändler auf einer Auction den Nachlass eines halbverhungerten Malers gekauft, Bilder ohne Signatur, nur daran kenntlich, dass sie sämmtlich Motive aus der Umgegend von Paris behandelten. Ein grosser weiter Horizont, ein Erdhügel, eine Windmühle, ein wolkiger Himmel — All das liess einen von den Holländern erzogenen Künstler vermuthen. Die Neugierde wurde rege, man forschte und fand, dass der Maler Georges Michel hiess und 1763 geboren war, dass er mit 12 Jahren um zu zeichnen die Schule schwänzte, mit 15 eine Wäscherin entführte, mit 20 schon 5 Kinder hatte, mit 65 sich von Neuem verheirathete und bis zu seinem 80. Jahre fleissig gearbeitet hätte. Aeltere erinnerten sich sogar, schon früher Arbeiten von ihm im Salon gesehen zu haben. Man hörte, dass Michel gleich nach der Revolution viel producirt hätte, aber sehr langweilige porzellanerne Bilder, die, in nichts von denen der andern Classicisten verschieden, von Demarne und Swebach mit Figuren staffirt wurden. Erst seit 1814 war er aus dem Salon verschwunden, nicht, wie sich jetzt herausstellte, weil er keine Bilder mehr auszustellen hatte, sondern weil man ihn als Revolutionär zurückwies. Michel war während seiner späteren Jahre das Verschiedenste, namentlich Bilderrestaurator gewesen. In diesem Beruf gingen viele holländische Landschaften durch seine Hände und brachten ihn auf den sehr unzeitgemässen Gedanken, sich die Natur mehr in der Nähe anzusehen, als er es in seiner Jugend gethan — nicht in Italien, sondern im Umkreis der Stadt. Während Valenciennes und seine Schüler so viel Umstände machten, nur das nicht zu malen, was sie unter den Augen hatten, blieb Georges Michel im Lande und kam als der Erste auf die Idee, sich nicht über die Natur, sondern mitten hinein zu stellen, nicht arrangirend mehr, sondern schlicht abmalend ihr zu nahen. Sprach man von Reisen nach Italien, so antwortete er: »Wem nicht ein Umkreis von vier Meilen genügt, sein ganzes Leben lang darauf zu malen, der ist wahrlich kein Künstler. Sind die Holländer jemals von einem Ort zum andern gelaufen? und doch sind sie gute Maler,



*L. Cabat: Le Jardin Beaujon.*

die tüchtigsten, kühnsten, idealsten Maler.« Jeden Tag machte er im Weichbild von Paris eine Studie, ohne Ahnung, dass er heute unter den Vorläufern zählen werde. Mit Alphonse Karr, Gérard de Nerwal und Monselet theilt er sich in den Ruhm der Entdeckung des Montmartre. Man fand nach seinem Tode solche Studien bei allen Trödlern der nördlichen Boulevards, immer ohne Rahmen, da sie der Umrahmung nicht werth schienen, und kaufte sie, wenn sie sehr theuer waren, zu 40 fr. Die Amateurs fanden Geschmack an diesen grossen Horizonten, stürmischen Himmeln und geistreich skizzirten Meeresufern. Denn trotz seiner Armuth hatte Michel zuweilen den Montmartre verlassen und die Normandie aufsuchen können. Anfangs ganz ängstlich, so lange er mit Swebach und Demarne arbeitete, war er allmählich breit und kühn geworden und wendete alle Mittel an, seinen Empfindungen Ausdruck zu geben. Er war ein Träumer, der in seine Studien eine Einheit der Beleuchtung und zuweilen Sonnenblitze brachte, über die Albert Cuyp sich gefreut hätte. Ein echter Abkömmling der alten Holländer, nicht der spitzpinseligen, sondern der breiten, grossen, erstrebte er schon »l'expression par l'ensemble« und wird seit der Pariser Weltausstellung mit Recht als Vorläufer Théodore Rousseaus gefeiert. Seine Bilder erhielten, wie es scheint, früh Eingang in verschiedene Ateliers und gaben dort mancherlei zu denken. Aber da er sie seit 1814



*Paul Huet.*

nicht mehr datirte, ist es trotzdem schwer, Näheres über den geheimen Einfluss festzustellen, den dieser »Ruysdael des Montmartre« auf die Jüngeren übte.

Einer nach dem andern fing an, die italienische Reise für etwas Unnöthiges zu erklären. Als Einsiedler vergruben sie sich in die Dörfer um die Hauptstadt. Das wellige, wald- und wasserreiche Stück Land, das an die Höhen von Saint-Cloud und Ville d'Avray grenzt, ist die Wiege der französischen Landschaft. Auf den verschiedensten Wegen gingen sie vor, die Natur zu erfassen: indem sie scrupulös und exakt Alles aufzeichneten, was das forschende Auge bemerkt, oder ihr eigenes Gefühlsleben mit den Stimmungen der Natur verschmolzen.

Der merkwürdige Charles de la Berge muthet wie ein Vorläufer des englischen Praeraphaelitenthums an. Er erklärte, das Ideal bestehe darin, Alles nach der Natur zu malen und nichts zu übersehen, die Zeichnung bis in's Minutiöseste zu treiben und doch dem Bilde den Eindruck der Einheit und Harmonie zu wahren. Ebenso leicht gesagt, wie schwer durchgeführt. Sein kurzes Leben verlief in diesem Kampf. Seine Bilder sind Wunder der Ausdauer — man braucht nur den »Sonnenuntergang« im Louvre von 1839 zu kennen. Es ist rührend, wie dieser leidenschaftliche Arbeiter, noch als er auf dem Todtenbette lag, sich Aeste und Baumrinde in sein Zimmer bringen liess, um mit dem Eifer des Naturforschers alle Verfaserungen und Verwachsungen des Holzes zu studiren. Die Bestrebungen De la Berges haben etwas von der religiösen Devotion, mit der Jan van Eyck oder Altdorfer in die Natur schauten. Aber er starb zu jung, um ein Resultat zu erzielen. Er copirte mit äusserster Sorge die kleinsten Partikelchen der Dinge, strebte eine mathematische Praecision in der Wiedergabe auch des kleinsten an und neutralisirte durch solch spitzpinselige Detailarbeit seine sonst sehr ernsten coloristischen Qualitäten.



*Paul Huet: Die Ueberschwemmung von Saint-Cloud.*

Camille Roqueplan, der vielseitige Schüler von Gros, der 1822 als Landschafter zuerst mit einem Sonnenuntergang auftrat, setzte der ewigen Windmühle Watelets mit ihrem blechernen Wasser und ihrer dürftigen Landschaft die echte Windmühle der alten Holländer entgegen. Eine grüne, von Canälen durchschnittene Ebene dehnt sich ringsum aus, ein grauer, frischer, leuchtender Himmel wölbt sich darüber. Camille Flers, der unerschrockene Reisende, der vor seinem Malerdebut in Brasilien Schauspieler und Ballettänzer gewesen, schilderte die fetten Triften der Normandie — wahr, doch furchtsam gegenüber der grossen Natur.

Louis Cabat, sein Schüler, wurde wegen seines festen, harmonischen Stils von den Jungen mit besonderem Enthusiasmus begrüsst. Seine Bilder zeigten, dass er die grossen Holländer eifrig studirt hatte, dass er stolz darauf war, gleich ihnen den Pinsel zu führen, möglichst alles zu sagen, ohne den bildmässigen Anblick zu schädigen. Er berührte sich vielfach mit Charles de la Berge. Später fühlte er den Muth, sogar Italien mit frischen Augen zu betrachten und dort naiv seine Eindrücke wiederzugeben, ohne Rücksicht auf die Theorien und Regeln der Classicisten. Doch das Wagniss war zu gross gewesen. Er wurde wieder ein Freund der feierlichen Landschaft,

ein Anhänger Poussins, als der er uns Jüngeren fast ausschliesslich bekannt ist.

Ganz Romantiker war Paul Huet. Bei De la Berge die denkbar grösste Objektivität, bei Huet Pathos. Sein Herz sagte ihm, dass die Stunde gekommen sei, Leidenschaft sprechen zu lassen; er wollte die Energie der Natur, die Intensität ihres Lebens mit der ganzen Macht rauschenden Colorits ausdrücken. Es ist in seinen Bildern etwas von Byronischer Poesie: die Conception reich und mächtig, das Farbenconcert leidenschaftlich dramatisch. In jeder seiner Landschaften athmet die menschliche Seele mit ihrer Unruhe, ihrer Hoffnungslosigkeit, ihren Zweifeln. Huet war das Kind einer Epoche, die in schroffstem Contrast bald himmelhoch jauchzte, bald zu Tode betrübt war, und hat diese Stimmung des Zeitalters mit einer Freiheit und Macht verkündet, als es überhaupt möglich ist, wenn als Ausdrucksmittel Land nur und Himmel, Wolken und Bäume dienen. Wie der ganze Romantismus haben die meisten seiner Werke einen ernsten, pathetischen, düstern Charakter, nichts von dem feierlich Pomphaften, das den classischen Landschaften eigen. Er schwärmt für brausende Stürme und überschäumende Gewässer, für blitzdurchzuckte Wolken und des Menschen Kampf mit tosenden Elementen. In dem Streben, möglichst viel zu sagen, setzte er seine Bilder oft zu theatralisch in Scene. In der Ansicht von Rouen 1833, einem seiner Hauptwerke, geht die Breite der Ausführung fast in's Leere, Panoramahafte über. Huet pflegte viel Dinge in seinen Landschaften anzuhäufen; er liebte die ausdrucksvolle Landschaft, in dem Sinne wie damals die ausdrucksvollen Köpfe beliebt waren. Diese Einseitigkeit verhinderte seinen Erfolg. Als er in den 20er Jahren auftrat, galten seine Bilder als bizarr, melancholisch, traurig. Und als er später sich zu grösserer Einfachheit durchgerungen, ward er von den Kritikern nur noch mit der Hochachtung, die man Männern der alten Garde zollt, behandelt, da nunmehr eine Plejade viel grösserer Sterne am Himmel der französischen Landschaftsmalerei strahlte.

Es ist das Verdienst Michels und Huets, dass sie den Weg wiesen. Aber Rousseau und die Seinen liessen sie so weit hinter sich zurück, wie Columbus alle früheren vergessen machte, die vor ihm Amerika entdeckt, oder Gutenberg alle, die vor ihm Bücher gedruckt hatten. Die Stufe, auf der jene Anreger standen, war etwa die Andreas Achenbachs und Blechens. Sie waren gute und geschickte Maler,

aber sie erinnerten sich noch zu sehr der vlämischen und holländischen Meister. Die Reminiscenzen an Ruysdael und Hobbema, die Studien an nachgedunkelten Galeriebildern sind zu ersichtlich. Sie färbten noch die Dinge braun, machten den Frühling so traurig wie den Winter, den Morgen so düster wie den Abend, hatten kein Gefühl dafür, dass der Morgen das Erwachen des Lebens, die Jugend der Sonne, den Frühling des Tages bedeutet. Sie componirten ihre Bilder noch, vollendeten sie, rundeten sie ab auf bildmässige Wirkung. Der nächste nothwendige Schritt war der, nicht mehr nach Ruysdael und Cuyp, sondern nur in die Natur zu schauen, die Aufrichtigkeit des Eindrucks noch mehr, das bildmässige Abrunden und Fertigmachen desto weniger zu betonen, die Natur nicht im Galerieton, sondern in ihrer duftigen Frische zu malen. Und die Anregung zu diesem letzten Schritt, der die französische Landschaft ihrer höchsten Vollendung zuführte, wurde von England gegeben.



*William Turner.*

Das Genialste, was an Landschaften in den Jahren 1800—1830 entstand, ist englischen Ursprungs. Zur Zeit, als in Frankreich und Deutschland durch den Classicismus die Landschaftsmalerei in die historische Zwangsjacke gesteckt war, schritten die Engländer ruhig auf den Bahnen weiter, die im 18. Jahrhundert Gainsborough betrat. England hat in diesen Jahren einen Landschafter gehabt, der abseits von allen andern als einziges, unnachahmliches Phänomen in der Geschichte der Landschaftsmalerei dasteht, es brachte gleichzeitig eine Landschafter**schule** hervor, die nicht nur Frankreich befruchtete, nein, die moderne Farbenanschauung überhaupt begründet hat.

Das Phänomen ist *Turner,* der grosse Pyrotechniker, einer der eigenartigsten und geistvollsten Landschafter aller Zeiten. Was für ein sonderbarer Mensch! Wie kann er die ärgern, die nur das Regel-



*Turner: Dido leitet die Erbauung Carthagos.*

rechte in der Kunst lieben! Sie theilen Turners Leben in zwei Hälften, die eine, wo er vernünftig, die andere, wo er ein Narr war. Sie geben ihm einiges Talent für die ersten 15 Jahre seiner Wirksamkeit, aber in dem Augenblicke, wo er ganz Herr seines Werkzeugs ist, wo der Maler anfängt, in glühender Begeisterung sein persönliches Ideal zu verkörpern, da weisen sie ihn aus dem Reiche der Kunst und sperren ihn in's Irrenhaus. Als in den 40er Jahren ein farbenglühendes Bild Turners der Münchener Pinakothek angeboten wurde, wusste man dort, an die Conturen des Cornelius gewohnt, nur spöttisch darüber zu lachen. Aus seiner letzten Zeit erzählt man, er hätte eine Landschaft auf eine Ausstellung geschickt, die Jury habe dem Bilde nicht ansehen können, was oben oder was unten gewesen, und habe es verkehrt aufgehängt. Als Turner später in die Ausstellung kam und der Irrthum gut gemacht werden sollte, hätte er gesagt: »Nein, lassen Sie nur, meine Herren, es wirkt so in der That besser«. Turner litt an einem Augenübel, kann man häufig lesen, noch 1872 schrieb Liebreich einen in »Macmillars Magazine« abgedruckten Artikel, der die angeblich krankhafte Bildung der Augen des grossen Landschafters medicinisch beleuchtete. Nur so wusste der Deutsche diese Bilder zu erklären, die impres-



*Turner: Sonnenaufgang im Nebel.*

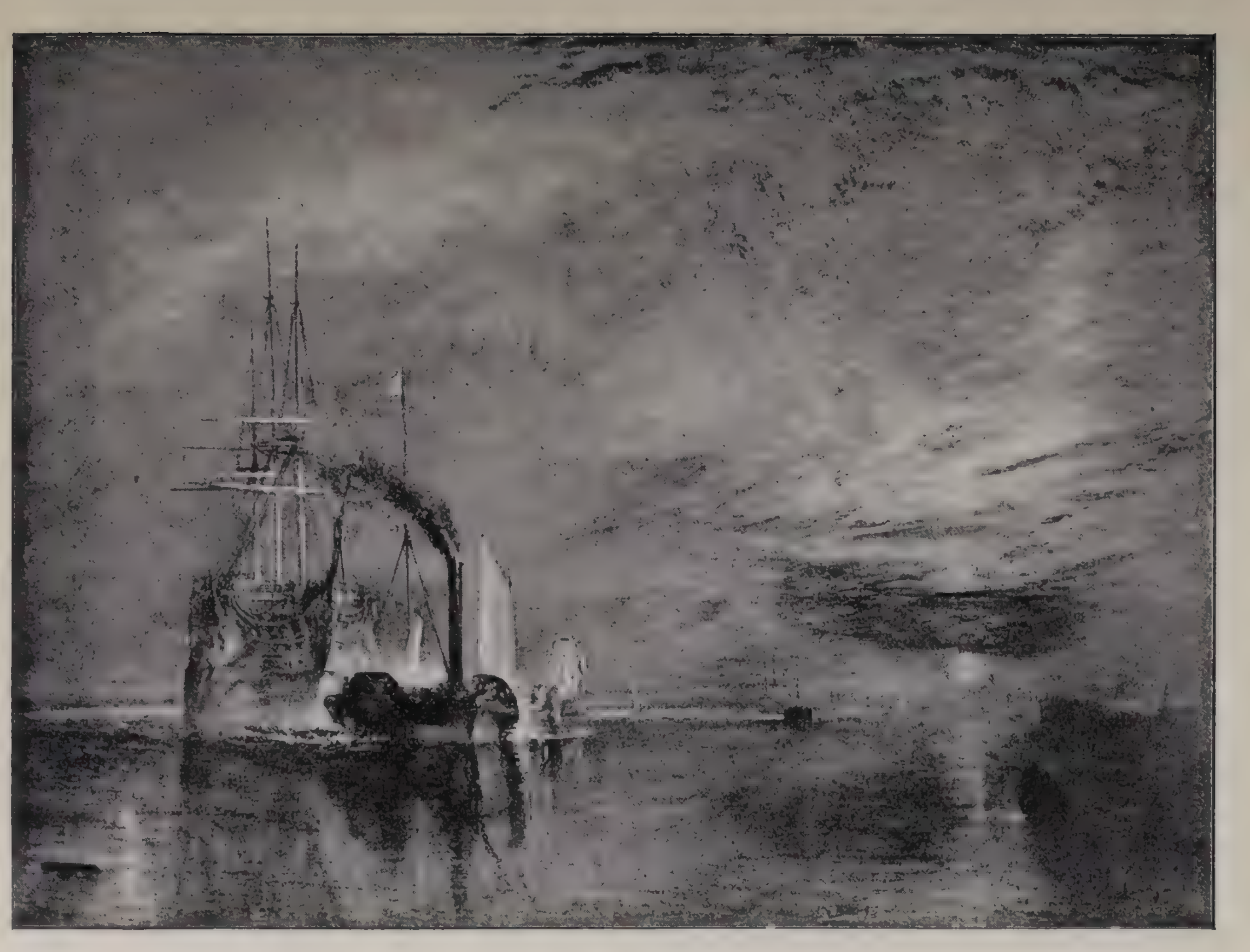
sionistisch sind, obgleich sie um die Wende des Jahrhunderts gemalt wurden. Für ophthalmologische Absonderlichkeiten wurden die goldenen Träume Turners gehalten, weil Niemand im Stande war, an Grösse der Empfindung, Wucht und Poesie der Ausdrucksmittel dem Maler des Augenblickseindrucks zu folgen.

In Wahrheit ist Turner von Anfang an derselbe gewesen. Er kreiste wie die Motte um's Feuer, verlangte gleich Gœthe immer nach mehr Licht, wollte das Unmögliche thun und die Sonne malen. Um sein Ziel zu erreichen, war ihm nichts zu schwer. Lange bescheidet er sich, stellt sich unter die Nachfolger des Lichtmalers par excellence, studirt, analysirt, copirt Claude Lorrain, nimmt vollkommen dessen Stil an, malt Bilder, die Claude an Grossartigkeit und Leuchtkraft der Farbe todtschlagen. Das Gemälde der Erbauung Karthagos durch Dido ist für diese Phase vielleicht die bezeichnendste Leistung. Man fühlt, diese Architekturmassen sind nur des Malers wegen da, dieser Baum des Vordergrundes ist nur so gepflanzt, damit der Hintergrund desto mehr zurücktritt. Die Farbe ist prächtig, aber noch schwer. Durch die Combination der Principien der classicist-



*Turner: Child Harold.*

ischen Zeichnung mit einem ganz modernen Gefühl für Atmosphäre ist häufig etwas Chaotisches, Verwirrtes in die Compositionen dieser Jahre gekommen. Erst in der Stunde, wo man ihm sagt: Sie sind der wahre Claude Lorrain, antwortet er: Jetzt verlasse ich die Schule und beginne Turner zu sein. Nun braucht er Claudes einrahmende Bäume nicht mehr, um das Licht bis in die Ecken seiner Bilder strahlend ausströmen zu lassen. Zunächst beschäftigen ihn die atmosphärischen Erscheinungen im Lande des Nebels. Dann, als ihm das ewige Grau zu spleenig wird, geht er zur erschlaffenden, wollüstigen Sinnlichkeit der südlichen Meere, sucht im Lande der Sonne die volle Verkörperung seiner Träume vom Licht. Es ist unmöglich, in Worten eine Vorstellung vom Wesen Turners zu geben, auch Nachbildungen können nur falsche Begriffe erwecken. »Raketen rauschten auf, Kanonenschläge donnerten, Leuchtkugeln stiegen, Schwärmer schlängelten und platzten, Räder zischten, jedes erst einzeln, dann gepaart, dann alle zusammen und immer gewaltsamer hintereinander und zusammen«. So hat Goethe — in den »Wahlverwandtschaften« — ein Feuerwerk beschrieben, und diese Stelle, an die Helferich erinnerte, vermittelt vielleicht am ehesten den Eindruck von Turners Bildern. Um auf kleinem Raum möglichst viel Licht zu sammeln, nimmt er die Perspective weit und tief, den Himmel grenzenlos, das Meer als Reflector des Lichts. Er wollte



*Turner: Der Temeraire.*



*Turner: Tod des Admirals Nelson in Trafalgar.*

dazu gelangen, die flüssige, leuchtende Tiefe des Himmels wiederzugeben, ohne die Erde als Vergleichsobjekt, und diese Studien, die nur den Himmel zum Gegenstand haben, sind vielleicht seine erstaunlichsten Arbeiten. Ueberall, bis an den Rand des Gemäldes ist Licht. Alle Abstufungen des Lichtes, von der silbernen Morgendämmerung bis zum goldenen Glanz des Abendrothes hat er gemalt. Vulkane speien unter Zischen und Explosionen ihre Lava aus, die die erzitternde Luft glühend macht und deren flimmernde Farben die Augen blenden. Der Gluthball der Sonne steht hinter Nebel und verwandelt den ganzen Aether in feinen goldenen Dunst. Im Sonnennebel fahren einige Schiffe, man kann nur einen raschen Blick in die blendende Lichtmasse wagen, aber das Gedächtnissbild ist in des Malers Kopf fertig — er malt, was er sah und weiss damit überzeugend zu wirken. Dabei wird die Anordnung immer freier und leichter, die Pinselführung immer duftiger und zügelloser, die Färbung und Gesammtstimmung immer märchenhafter, phantastischer. Seine Welt ist ein Sonnenland, in dem die Realität der Dinge verschwindet, nur das Licht noch lebt, das zwischen dem Auge und den Dingen sich ausbreitet. Bald malt er die Menschen-



*Turner: Sonnenaufgang im Winter.*

kraft im Kampf mit Naturphänomenen, wie »Feuer auf See«, das »Dampfschiff im Seesturm«, der »Eisenbahnzug in Regen und Sturm«, bald ganz der Phantasie entsprungene, poesiereiche Farbespiele, wie »die Sonne Venedigs«. Der grösste Farbendichter, der kühnste Poet unter den Landschaftern aller Zeiten! In ihm hat Englands Malerei ihre höchste Macht entfaltet, wie in Byron und Shelley, den beiden Kraftmenschen, die englische Phantasie am stolzesten und leuchtendsten ihr Sturmpanier entrollte. Es gibt nur einen Turner, und Ruskin ist sein Prophet.

Auch als Mensch war er eines der Originale, wie sie nur im Lande des Spleens gedeihen. Nicht der raffinirte Gourmé, den man nach seinen Bildern erwartet, — ein spiessbürgerlicher, prosaischer, plumper Gesell. Eine untersetzte, stämmige Figur mit breiten Schultern und zähen Muskeln glich er eher einem Capitän der Handelsmarine, als einem Jünger Apolls, war sparsam bis zum Geiz, unbeleckt von aller Cultur, selbst von den Regeln der Orthographie, unzugänglich und schweigsam. Wie die meisten grossen Landschafter des Jahrhunderts, stammte er aus der Grossstadt. In dem dunkeln Hinterhaus einer kleinen nebligen Gasse des alten London, in der Umgebung einförmiger, angerauchter Miethskasernen, war er am 23. April 1775

als Sohn eines Barbiers geboren. Seine Laufbahn war die eines Musterknaben. Mit 15 Jahren stellte er in der Royal Academy aus; als er 18 alt war, wurden schon Kupferstiche nach seinen Zeichnungen angefertigt, mit 20 war er bekannt und mit 27 wurde er Mitglied der Akademie. Seine ersten Einnahmen erwarb er als Prospektenzeichner durch die exakt saubere Anfertigung kleiner Abbildungen englischer Landsitze und Schlösser, — Zeichnungen, die damals die Stelle der Photographien vertraten und für die er drei Francs pro Stück nebst einem Souper erhielt. So kam er viel in England herum und soll auf einem seiner Ausflüge eine Liebesgeschichte à la Lucie von Lammermoor erlebt haben, die ihm derart zu Herzen ging, dass er sich vornahm, zeitlebens Junggeselle zu bleiben. 1808 wurde er an der Akademie Professor der Perspective, über die er, wie es heisst, die confusesten Dinge vortrug. Sein Vater musste nun das Barbiergeschäft aufgeben und zu ihm ziehen, aber er beschäftigte ihn damit, dass er ihn Bretter sägen, hobeln und zusammennageln liess, die er, mit gelber Farbe bemalt, als Rahmen für seine Bilder verwendete. Derselbe Geiz hielt ihn ab, sich je ein bequemes Atelier zu schaffen. Er hauste in einer ärmlichen Wohnung, in der er keinen Menschen empfing, speiste in einem Restaurant primitivster Art, führte bei seinen Ausflügen sein Mittagessen in Papier eingewickelt bei sich und war sehr dankbar, wenn Jemand ihm ein Glas Wein dazu anbot. Sein Fleiss war fabelhaft. Jeden Morgen Punkt 6 Uhr stand er auf, schloss die Thüre ab und arbeitete mit derselben schrecklichen Regelmässigkeit Tag für Tag. Ebenso unpoetisch wie sein Leben war sein Ende. Mehrfacher Familienvater, ohne eine Frau gehabt zu haben, lebte er in seinen letzten Jahren mit einer alten Haushälterin zusammen, die ihn streng im Joch hielt. Entfernte er sich für längere Zeit von Hause, so gab er vor, Studien halber »nach Venedig« zu reisen — bis schliesslich ein im Ueberzieher vergessener Brief die biedere Haushälterin belehrte, dass das Ziel all dieser Reisen nie Venedig, sondern nur die Vorstadt Chelsea war. Sie fand ihn dort unter dem Namen Booth in einer Dachwohnung, die er einer andern Maitresse gemiethet. In dieser kleinen Mansarde, fast noch ärmlicher, als das Zimmer des Hinterhauses, in dem er geboren ward, — endete der Maler des Lichtes, und um dem traurigen Tod ein Atom von Poesie zu gesellen, fügt Ruskin hinzu, dass das Fenster nach Sonnenuntergang lag und das brechende Auge des Malers noch die letzten



*Turner: Landschaft.*

Strahlen der Sonne empfing, die er so oft in glühenden Hymnen besungen. Er hinterliess bei seinem Tode zahllose Werke, mehrere Millionen und unsterblichen Ruhm. Dieser Gedanke an Nachruhm hat ihn seit seiner Jugend beschäftigt. Nur so erklärt sich, dass er bis zum Tode das Leben eines armen Studenten führte, beim Verkauf seines Liber studiorum Sachen that, die eng an Betrügerei grenzen, alle Werke aber, mit denen er ein Vermögen hätte machen können, für sich behielt. Er vermachte sie — im Ganzen 362 Oelbilder und 19,000 Zeichnungen nebst drei Millionen dem Staate und verlangte nur, dass die zwei besten Bilder in der National Galery zwischen zwei Claude Lorrains hängen sollten. Weitere 1000 Pfund waren zur Errichtung eines Denkmals in der Paulskirche bestimmt. Hier im Pantheon Londons liegt er neben Sir Josuah Reynolds, dem grossen Ahnen der englischen Malerei, begraben — ein Phänomen ohne Vorläufer und Nachfolger.

Denn es braucht kaum bemerkt zu werden, dass Turner bei seiner ausgeprägten Eigenart keinen Einfluss auf die Weiterentwicklung der englischen Malerei gewinnen konnte. So wenig wie der Classicismus, kam das dramatische Fieber der Romantik hier zu Worte. Nur die Poeten flüchteten in die Wildniss der Natur, besangen den Glanz und die Mysterien der Gebirge, Blitz und Sturm, die Macht der Elemente. In der Malerei gibt es kein Gegenstück zu Scotts Schilderungen des schottischen Hochlands, zu Wordsworths Hymnen auf die englischen Seen oder zu der Richtung der Landschaftsmalerei, die in Deutschland Lessing und Blechen vertrat.

Wordsworth ist gross und erhaben — die englische Malerei lieblich, intim. Sie kennt keine alten Alpenschlösser und untergehenden Sonnen Griechenlands. Turner als einzige Ausnahme besang die pompöse, grausige, stürmische, herrliche, gewaltige, sublime, grandiose Natur, alle andern haben gleich Gainsborough das Einfache, anspruchslos Anmuthige, jungfräulich Stille geliebt. England hat nichts Romantisches. Zur selben Zeit, als Lessing seine Landschaften malte, erlebte Ludwig Tieck eine bittere Enttäuschung, als er den Boden betrat, wo Shakespeare die Hexenscene des Macbeth gedichtet. Ein düster melancholisches Urpotpourri hatte er erwartet, und weiches, üppiges, cultivirtes Land lag vor ihm. Was die dortige Landschaft auszeichnet, ist eine seltsame Ueppigkeit, fast Fettigkeit und Kraft der Vegetation. An einem hellen Tage in der Coach hinauszufahren in's Land, gewährt dem Auge einen wundersamen Eindruck. Soweit der Blick reicht, nach allen vier Himmelsgegenden über sanfte Thäler und wellige Hügel ist ein endloser, grüner Rasenteppich gebreitet, Futter, Gemüsepflanzen, Klee, Hopfen, herrliche Wiesen mit hohem saftigem Grase dehnen sich aus, hier und da steht eine Gruppe mächtiger, weithin Schatten spendender Eichen, rings sind Weideplätze, von Hecken umgeben, wo das prächtige Hornvieh lagert und wiederkäut. Um Bäume und Pflanzen liegt die feuchte Luft wie ein glänzender Dunst. Nichts Anmuthigeres in der Welt, nichts Zarteres, als diese Farbentöne; man könnte stundenlang weilen und die Wolken von Atlas, den feinen, luftigen Flaum, die weiche, durchsichtige Gaze betrachten, die in ihrem Silbernetz die Strahlen der Sonne auffängt, mildert und nur lächelnd und schmeichelnd zur Erde schickt. Auf beiden Seiten des Wagens ziehen unaufhörlich immer schönere Grasflächen hin, von Butterblumen, Wiesenköniginnen, Maassliebchen in weiten Streifen durchzogen. Eine fast schmerzliche Lieblichkeit, ein seltsamer Zauber entduftet dieser unerschöpflichen Vegetation. Die Wassertropfen glänzen auf den Blättern wie Perlen, die runden Wipfel der Bäume flüstern unter schwachem Windhauch. Wie üppig gedeihen sie in diesen Lichtungen, luftig entfaltet, immer verjüngt und benetzt von der feuchten Meerluft. Und wie scheint der Himmel geschaffen, die Farben des Landes zu beleben. Beim leisesten Sonnenblick lächelt die Erde mit köstlicher Anmuth und die Kelche der Blumen entfalten sich zu tiefsaftigen Farben. Mit der zärtlichen Liebe des Grossstädters und der kühlen Beobachtung des Geschäftsmannes schaut der Engländer in diese Natur.

Der tagsüber in den Dunstqualm der City gehüllte Geschäftsmann athmet freier, wenn ihn Abends die Locomotive hinausschleppt in's Grüne. Mit scharfem, praktischem Blick prüft er die wogende Saat und denkt an die Aussichten der Ernte. Auch in den Werken der englischen Landschafter waltet der Geist dieser aufmerksamen, intimen, nichts weniger als romantischen Naturbetrachtung. Sie dachten nicht daran, gleich ihren deutschen Genossen, kosmopolitisch zu werden und merkwürdige Punkte, je exotischer, desto besser dem Publikum zur Belehrung vorzuführen. Sie hielten sich gleich Gainsborough an den intimen Reiz der Orte, die sie kannten und liebten. An die Stelle von Suffolk, das Gainsborough verherrlicht hatte, trat zunächst Norwich als Centrum.



*Old Crome: Die Umgebung von Norwich.*

*John Crome,* old Crome genannt, der Gründer der machtvollen Landschafterschule von Norwich, ist ein gesunder kräftiger Meister. 1769 arm in einer Provinzstadt, 100 Meilen von London, geboren, erst Ausgeher eines Arztes, dessen Arzeneien er den Kranken überbrachte, dann Lehrling bei einem Maler von Wirthshausschildern, lebte er vollkommen abgeschnitten vom zeitgenössischen England. Norwich war seine Geburtsstadt, sein lebenslänglicher Wohnort. Den Namen Turner kannte er nicht, wusste nichts von Wilson, hatte vielleicht nie Gainsboroughs Namen gehört. So sind seine Bilder weder von der zeitgenössischen, noch der voraufgehenden englischen Kunst beeinflusst. Was er wurde, dankt er sich und den Holländern. Früh verheirathet und mit reicher Familie gesegnet, suchte er durch Zeichenstunden in den Schlössern der Umgebung seinen Unterhalt zu

erwerben und hatte dabei Gelegenheit, viel holländische Bilder zu sehen. Als er in seinem Alter Paris kennen lernte, zu einer Zeit, da alle Schätze der Welt im Louvre vereinigt waren, fand diese Begeisterung für die Holländer neue Nahrung. Noch auf seinem Todtenbett hätte er von Hobbema gesprochen. »Hobbema, my dear Hobbema, how I have loved you.« Hobbema ist sein Ahne, die niederländische Kunst sein Vorbild.

Seine Bilder waren sämmtlich »exakte« Ansichten der Plätze, die er liebte, weder componirte Landschaften noch »schöne Gegenden«. Crome hat unbefangen Alles gemalt, was ihm seine Grafschaft Norfolk bot: verwitterte Eichbäume, alte Holzungen, Fischerhütten, einsame Weiher, Wüsten von Haidekraut. Die Art, wie er Bäume malte, ist ausserordentlich. Jeder hat seine eigene Physiognomie, sieht aus wie ein lebendes Wesen, wie eine ernste nordische Persönlichkeit. Er war namentlich der Specialist der Eiche, die später nur in Théodore Rousseau einen gleich grossen Interpreten fand. Dabei haben seine Bilder der einfachsten Gegenden eine merkwürdige Grösse der Anschauung, eine altmeisterliche coloristische Feinheit, die in jener Zeit kein Anderer erreichte. Ein unerbittlicher Realist, zeichnete er seine Naturporträts mit fast pedantischer Sorgfalt, wahrte ihnen aber die coloristische Gesammthaltung dadurch, dass er, ein feiner Kenner der Farbe, schliesslich Alles nach Art der Holländer in einen saftig braunen Ton stimmte, der seinen schönen Wald- und Feldbildern eine diskrete, vornehme Galerieschönheit gibt.

Crome brauchte lange Zeit, bis er sich Bahn brach. Er hat zeitlebens nur zu mässigem Preis verkauft, für kein Bild über 50 Pfund bekommen. Auch sein Ende war bescheiden. Als Handwerker hatte er begonnen und starb 1821 als kleiner Bürger, dessen einziger Erholungsort die Kneipe war, die Unterhaltung mit Matrosen, Krämern und Handwerkern. Doch die Principien seiner Kunst überlebten ihn. Er hatte 1805 in Norwich, fern von allen Akademien, einen Künstlerverband gegründet, mit jährlichen Ausstellungen und gemeinsamem Atelier, das Jeder zu bestimmten Stunden benutzte. Cotman, der Specialist der Esche, der jüngere Crome, Stark und Vincent sind die Hauptvertreter der kräftigen Schule von Norwich, durch die der Name dieser Stadt als Kunstcentrum in Europa ebenso bekannt ward, wie ehedem die Namen Delft und Harlem.

Ihr Verhältniss zu den Holländern war das gleiche, wie in Frankreich das Georges Michels oder bei uns das Achenbachs. Sie zeigten

was sie sahen, rundeten es auf bildmässige Wirkung ab und stimmten das Ganze in einen feinen braunen Ton zusammen. Sie fühlten sich zur Form mehr als zur Farbe der Dinge gezogen; diese war nur im Sinne der Holländer eine fein abgestimmte Epidermis. Der nächste Schritt der englischen Maler war der, dass sie als die ersten auch diese holländische Phase überwanden und jene eigentlich moderne Landschaftsmalerei begründeten, die nicht mehr von der absoluten, concreten Realität der Dinge, sondern vom Milieu, der Atmosphäre ausgeht, am Bilde weniger das fertig Gemachte, zeichnerisch Abgerundete, als den frisch erhaschten Natureindruck schätzt.



*John Constable.*

Kaum zehn Jahre sind vergangen, seit die »Freiluftmalerei« ihren Einzug in Deutschland hielt. Man malt heute nicht mehr die Dinge an sich, sondern malt sie in ihrer atmosphärischen Hülle. Man liebt keine Landschaften mehr, die in neutraler, brauner Sauce schwimmen, sondern stellt die Dinge dar umflossen von Licht und Luft. Man will keine braunen Bäume und Wiesen mehr, denn das Auge hat bemerkt, dass Bäume und Wiesen grün sind. Man begnügt sich nicht mit unbestimmter Atelierbeleuchtung und conventionellem Galerieton, sondern man verlangt die Stunde, denn man weiss, dass Morgenstimmung eine andere ist als Nachmittagbeleuchtung. Diese Entdeckungen die der modernen Landschaftsmalerei ihren feinsten, duftigsten Reiz verliehen, haben die Engländer gemacht.

Gerade der englische Nebel, die Feuchtigkeit und Schwere der Atmosphäre musste die englischen Landschafter früher, als die der anderen Nationen auf die Beobachtung des Licht- und Luftlebens drängen. In einem Land, wo der Himmel ohne Wolken ist, in reiner, trockener, glänzender Luft sieht man nur Linien. Der Schatten fehlt und ohne Schatten ist das Licht ohne Werth. Deshalb waren die alten italienischen Classiker nur Zeichner: sie wussten den Werth des Sonnenscheins nicht höher zu schätzen, wie der Millionär den Werth eines Groschens. Die Engländer kannten den Reiz auch des spärlichsten Lichtstrahls, der sich wie ein Keil durch eine



*Constable: Die Wasserwiesen bei Salisbury.*

Mauer von Wolken schiebt. Die ganze Natur ihres Landes, wo selbst an schönen, ruhigen Sommertagen ein feuchter Nebel seinen perlgrauen Schleier über den Horizont breitet, leitete sie an, in den subtilen Elementen von Luft und Licht die Stimmungsträger der Landschaft zu sehen. Die Technik der Aquarellmalerei, die gerade damals einen so grossen Aufschwung nahm, ermuthigte sie darin, das was sie sahen, auch in ihren Oelbildern frisch und naiv, ohne Rücksicht auf die altmeisterliche Tonscala zum Ausdruck zu bringen. John Robert Cozens, »der grösste Genius, der je eine Landschaft gemalt«, hatte als erster in modernem Sinn sich mit Aquarellmalerei beschäftigt. Tom Girtin hatte neue Methoden erprobt. Henry Edridge und Samuel Prout waren mit ihren malerischen Ruinen, Copley Fielding und Samuel Owen mit Marinebildern, Luke Clennel und Thomas Heaphy mit graziösen Schilderungen aus dem Landleben, Howitt und Robert Hills mit Thierbildern hervorgetreten. Seit 1805 gab es eine Society of painters in Watercolours, und dieser ausgedehnte Betrieb der Aquarellmalerei konnte nicht ohne Einfluss auf die Oelmalerei bleiben. Die Aquarelltechnik gewöhnte den englischen Geschmack an jene Helligkeit des Tons, die unserm auf Braun gestimmten Auge anfangs so bizarr schien. Anstatt der dunkeln, braunen Grüntöne gaben die Aquarell-



*Constable: Die Wassermühle zu Dedham.*

maler helle. Das Studium direkt vor der Natur resp. die Vollendung des Bildes vor der Natur und im Freien lenkte ihre Blicke schneller als die der Oelmaler auf Licht und Luft. Die leichtere, mehr improvisirende Technik führte sie von selbst auf den Gedanken, dass das Abrunden auf bildmässige Wirkung nicht das letzte Ziel der Kunst sei, sondern dass es in erster Linie darauf ankomme, die Frische des Natureindrucks, diese so schwer zu ergreifende, so leicht welkende Blume zu haschen.

Der erste, der diese Principien auf die Oelmalerei übertrug, einer der grössten Bahnbrecher auf seinem Gebiete und eine der mächtigsten Individualitäten des Jahrhunderts war *John Constable.*

East Bergholt, das kleine, hübsche Dörfchen, wo Constables Wiege stand, ist 14 Meilen von Sudbury, dem Geburtsort Gainsboroughs entfernt. Er wurde hier am 11. Juni 1776 geboren, zur selben Zeit, als Gainsborough sich in London niederliess. Sein Vater war Müller, ein wohlhabender Mann, der 3 Windmühlen in Bergholt in Gang hatte. Der andere berühmte Müllerssohn der Kunstgeschichte ist — Rembrandt. Erst wollte man hoch mit ihm hinaus, er sollte Geistlicher werden, doch er fühlte sich in der Windmühle mehr, als in der Schulstube zu Hause und wurde gleich seinen Vorfahren



*Constable: Das Kornfeld.*

Müller. Die Beobachtung der Veränderungen des Himmels ist ein wesentlicher Theil im Beruf eines Windmüllers, und diese Beschäftigung seiner Jugend scheint nicht ohne Einfluss auf den zukünftigen Künstler geblieben zu sein — keiner vor ihm hatte so aufmerksam den Himmel betrachtet.

Ein Herr Dunthorne, ein sonderbarer Kauz, zu dem der Knabe oft kam, gab ihm — immer im Freien — den ersten Unterricht, ein Anderer seiner Gönner, ein Herr Beaumont, beurtheilte das Gemalte als ästhetisch gebildeter Kenner. Wenn ihm Constable eine Studie zeigte, fragte er: »Wohin willst Du deinen braunen Baum setzen?« Denn das war ein Hauptparagraph seiner Aesthetik: Ein gutes Gemälde muss die Farbe einer guten Geige haben — braun. Der Aufenthalt in London blieb auf ihn ohne Einfluss. Constable war 23 Jahre alt, ein hübscher, junger Mensch mit dunklen Augen und feinem, ausdrucksvollem Gesicht, als er 1799 seinem Lehrer Dunthorne schrieb: »Diesen Morgen wurde ich als Student in die Royal Academy aufgenommen, meine Probearbeit war eine Zeichnung nach einem griechischen Torso. Ich wohne Cecil Street 23«. Als »der hübsche, junge Müller von Bergholt« war er bei den Londoner Mädchen bekannt. Er unternahm die verschiedensten Dinge, copirte Bilder von Reynolds, malte ein Altarbild »Christus die Kinder segnend«, das von Niemandem als von seiner Mutter bewundert ward. Daneben studirte er in der Nationalgalerie Ruysdael, dessen Werke einen grossen Eindruck auf ihn machten. 1802 erscheint er zum ersten Mal in den Katalogen der Royal Academy als Aussteller einer



*Constable: The romantic House.*

Landschaft und war seit dieser Zeit bis zu seinem Todesjahr 1837 alljährlich — im Ganzen mit 104 Bildern — dort vertreten. In den ältesten, — Windmühlen und Dorfpartien — ist noch alles Einzelne sorgfältig ausgeführt, an den Bäumen jeder Zweig, an den Häusern jeder Ziegelstein gemalt, aber man athmet noch keine Luft, sieht noch keinen Sonnenschein.

Da schreibt er 1803 seinem alten Freund Dunthorne einen sehr wichtigen Brief: »Die letzten zwei Jahre bin ich nur Bildern nachgelaufen und hab mir die Wahrheit aus zweiter Hand geholt. Ich habe nicht daran gedacht, die Natur so zu malen, wie ich sie fühlte, sondern glaubte meine Bilder in der Weise vollenden zu müssen, dass sie aussahen wie die Werke anderer. Jetzt bin ich zu dem Entschluss gekommen, in diesem Sommer die Galerie nicht wieder zu sehen. Ich will nach Bergholt zurückkehren und versuchen, das was ich sehe, ganz unaffectirt und einfach zu malen, wie ich es sehe. In der Ausstellung ist noch kein Bild von der Aufrichtigkeit, wie sie nach meiner Ansicht der Landschafter haben sollte. Es ist Raum für einen Naturmaler.« Er verlässt London und arbeitet 1804 den ganzen Sommer in Helmingham Park in Suffolk, »ganz allein zwischen den alten Eichen. Nachts schlaf ich im unbewohnten Pfarrhaus, Menschen sehe ich nur, wenn ich in einem Bauernhaus meine Mahlzeit kaufe.« Und jetzt erst, auf's Land zurückgekehrt, fand er sich selbst wieder. »Ich habe nie in der Natur Landschaften gesehen, wie sie Wilson und Claude malten — aber ich male ein glücklicheres Land — mein liebes England. Für mich sind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding.



*Constable: The Glebe Farm.*

Die Ufer des Stour sind für immer in meinem Denken mit meiner Kindheit verknüpft. Sie haben mich zum Maler gemacht und diese Erinnerung macht mich dankbar.« Er hatte seine ganze Jugend zwischen den lieblichen Thälern und üppigen Wiesen von Bergholt verlebt, wo die Heerden weideten und die Käfer summten, hatte sich herumgetrieben an den sanften Ufern des Stour, in den grünen Wäldern von Suffolk, zwischen alten Landhäusern und Kirchen, Meiereien und malerischen Bauernhäusern. Diese Natur, die er als Knabe lieben gelernt — sie malte er auch. Er war der Maler der cultivirten, englischen Landschaft, der Schilderer des Landlebens, der Kanäle und Boote, der Windmühlen und Schlösser. Er hatte den Geschmack für die ganz einfache Natur, die überall die Spuren der Thätigkeit des Menschen zeigt: für Aecker und Dörfer, Obstgärten und Getreidefelder. Ein Stück Wiese, eine Schleuse mit etwas Gesträuch, eine verästete, zerfaserte Baumgruppe, das genügte, ihn mit Gedanken und Empfindungen zu erfüllen.

Aehnliches hatte schon Gainsborough gemalt, doch Constable bezeichnet über ihn, wie über Crome hinaus einen Fortschritt. So intim Gainsborough war, so neigte er doch von Natur dazu, die



*Constable: The Cottage.*

Dinge zu verschönern; er wählte aus und gab ihnen eine Feinheit der Anordnung, eine Grazie der Linien, die sie in Wirklichkeit nicht haben. Constable als erster verzichtete auf jede zurechtstutzende, willkürlich arrangirende Composition. Ueber Crome erhebt ihn seine Kühnheit in der Wiedergabe des persönlichen Eindrucks. Crome wirkte hauptsächlich durch seine Exaktheit; er schilderte was er sah; Constable zeigte, wie er es sah. Während jener im Anschluss an Hobbema seinen Bildern einen altmeisterlichen Galerieton gab, schaute Constable mit seinen eigenen Augen in die Welt: der erste, ganz auf sich stehende, moderne Landschafter. Er hatte in seinen jungen Jahren nach Claude, Rubens, Reynolds, Ruysdael, Teniers und Wilson Copien gemacht, die mit Originalen verwechselt wurden, hatte später viel von Girtins Aquarellen gelernt. Seitdem fühlte er sich kräftig genug, seinem eigenen Auge zu vertrauen. Er schlug Alles in den Wind, was bisher als Hauptbestandtheil der Schönheit betrachtet ward, verzichtete auf bildmässige Abrundung; schnitt die Bäume mitten durch, um nur das, was ihn interessirte, in's Bild zu bekommen. »Was, immer die alten Meister ansehen, niemals das Feld, das Gras, die Sonne, immer die Galerien und nie die Schöpfung! Die Welt ist weit, nicht zwei Tage sind gleich, nicht einmal zwei Stunden; noch hat es seit Schöpfung der Welt zwei Baumblätter gegeben, die einander gleich waren — die echten Kunstwerke sind, wie die Werke der Natur, ebenfalls sämmtlich von einander verschieden.



*Constable: Willy Lott's House.*

Und so stellte er sich frisch in's Grüne; die Nachtigallen sangen, die Blätter rauschten, die Wiesen grünten, die Wolken leuchteten. Das 15. Jahrhundert brachte die zierlichen Frühlingsbäume Peruginos, das 17. die hellen Frühlingstage der beiden Vlaamen Jan Silberechts und Lucas Uden; im 19. wurde Constable der erste Maler des Frühlings. Wenn Herr Beaumont ihn jetzt fragte, wo er seinen braunen Baum hinsetze, antwortete er: »Nirgends, denn ich male keinen mehr.« Er sah, dass das Laub im Sommer grün ist und — malte es so; er sah, dass sommerlicher Regen und Morgenthau das Grün noch intensiver als gewöhnlich erscheinen lässt, und — malte, was er sah. Er bemerkte, dass in der Sonne die grünen Blätter funkeln und glitzern und schimmern — und malte sie so; er sah, dass das Licht, wenn es auf helle Mauern fällt, blendet wie Schnee in der Sonne — und malte es so. Ueber diesen »Schnee Constables« wurde damals viel gespottet, und doch bauten auf dieser Lichtmalerei nicht nur alle folgenden Engländer, auch die Meister von Barbizon und später Manet weiter.

Das Problem der Licht- und Luftmalerei, das die ältere Schule ungelöst zurückgelassen, ward erst von ihm in seinem ganzen Umfang aufgenommen. Noch Crome hatte sich sehr reservirt gegenüber den atmosphärischen Elementen verhalten. Constable war der erste Landschafter, der wirklich die Luft sah und das Licht zu malen lernte. Sein Bestreben war, empfindungsvoll den Eindruck einer Lichtstimmung festzuhalten, ohne mit der nur dem analysirenden Auge wahrnehmbaren Wiedergabe der Einzelheiten sich aufzuhalten.

Während bei den alten Holländern das Schwergewicht auf der zeichnerischen Wirkung der Gegenstände liegt, ruht es hier auf dem Licht, gleichviel um welche Dinge es spielt. Dadurch befreite Constable die Landschaftsmalerei von den architektonischen Gesetzen der Composition. Man brauchte sie nicht mehr, seitdem der Satz ausgesprochen, dass die Luftstimmung dem Bilde den Werth gebe über den Gegenstand hinaus. Er studirte nicht nur Erdboden und Laubwerk in ihren durch die Atmosphäre bedingten Tönen, er beobachtete auch den Himmel, die Luft- und Wolkenbildungen mit der Gewissenhaftigkeit des Physikers. Die Bemerkungen, die er darüber niederschrieb, sind so fein, als die in Ruskins berühmter Schrift über die Wolken. Eine Landschaft nach seinem Ausspruch ist nur schön, je nachdem Licht und Schatten sie dazu macht, das heisst, er begriff zuerst, dass die »Stimmung« einer Landschaft, wodurch sie zur menschlichen Seele spricht, weniger von ihren Linien, von den Dingen selbst ausgeht, als von dem Licht und dem Schatten, worin sie gebadet ist, und er war der erste Maler, der das Geheimniss besass, diese subtilen Abstufungen der Atmosphäre zu malen. Man hört den Wind in den Bäumen rauschen, fühlt die Luft über das Getreide wehen, sieht das Sonnenlicht über die Blätter hüpfen und auf dem klaren Spiegel der Gewässer spielen. So malte Constable zum ersten Mal die ganze Frische der Natur. Sein Schaffensprincip ist völlig entgegengesetzt dem, das später die Präraphaeliten befolgten. Während diese durch treu mühsame Ausführung aller Einzelheiten das Naturbild zu reconstruiren suchen, worunter gewöhnlich der Eindruck des Ganzen leidet, sind Constables Bilder breit und wuchtig gemalt, oft rauh und brutal, bald feierlich, bald elegant, stets zwingend, einheitlich und frisch.

Ein Genie, das seiner Zeit vorauseilte, wird immer in seiner ganzen Bedeutung erst dann erkannt, wenn die folgenden Generationen es einholen. Das hatte auch Constable zu fühlen. Er ist 1837 in Armuth geendet, in Hampstead, dem bescheidenen »Landaufenthalt«, wo er den grössten Theil seines Lebens verbrachte. »Meine Malerei erinnert an Niemanden, sie ist weder glatt, noch niedlich — wie kann ich hoffen, populär zu sein! Ich arbeite nur für die Zukunft.« Diese gehörte ihm.

Constables mächtige Individualität hat bleibende Früchte gezeitigt und der englischen Landschaftsmalerei zu jener hohen Blüthe verholfen, deren sie sich in den 40er und 50er Jahren erfreute.



*David Cox: Bolton Abbey.*

*David Cox* steht mit seinen glänzenden, reichen, kühn und farbig gemalten Bildern wohl als der grösste von Constables Nachfolgern da, — wie dieser ein Bauer, der mit der Einfachheit des Landmannes die Natur betrachtete. Er war in einem kleinen Ort bei Birmingham 1783 geboren als der Sohn eines Schmieds und siedelte nach kurzem Aufenthalt in London mit seiner Familie nach Hereford, später nach Harborne in der Nachbarschaft von Birmingham über. Das Stück Land, das er von seinem Haus überschaute, war fast ausschliesslich sein Studienfeld. Er wusste, dass der Maler sein Leben auf dem gleichen Erdwinkel zubringen kann, ohne dass das Naturschauspiel, das sich vor ihm abrollt, je sich erschöpft. »Lebt wohl, Bilder, lebt wohl«, soll er gesagt haben, als er am Tag vor seinem Tode den letzten Spaziergang um die Wälle von Harborne machte. Ueber die Art, wie er die Landschaftsmalerei auffasste, hat er in seinem »Treatise on Landscape Painting« 1814 gehandelt: In der Natur den zwingendsten Effekt sehen, Alles, was nicht dem Charakter entspricht, weglassen, und es lässt sich an Cox' Bildern verfolgen, wie er, je reifer er wurde, desto mehr diesem Ideal sich näherte. Die Magie seines Pinsels ist nie bestrickender als in den Werken seines letzten Jahres, als er, von einem Augenleiden befallen,

nicht mehr deutlich sehen konnte und nur noch den Eindruck des Ganzen gab.



*W. Müller: Die Ruinen von Tloss.*

Cox ist ein grosser, kühner Meister. Der Städter, Monate lang in einem Steinmeer eingeschlossen, beginnt, wenn er auf's Land kommt, nicht damit, die Bäume, Blätter und auf dem Boden liegenden Steine zu zählen. Er thut einen langen Athemzug und sagt: welches Labsal! Auch Cox hat nicht im Sinne der Praeraphaeliten die Einzelheiten gemalt. Er erzählte von dem sanften Wind, der über die englischen Wiesen streicht, der frischen Reinheit der Luft, den Stürmen, die die Landschaft von Wales durchschüttern. Ein feines Silbergrau ist über die meisten Bilder gebreitet, sein Vortrag ist mächtig, nervös.. Die endlose Tiefe des Himmels in seinen tausenderlei Beleuchtungen, bald tiefblau in hellem Mittagsschein, bald unheimlich düster und zerrissen, hat er mit Vorliebe, sowohl in Gemälden wie in kühn behandelten Aquarellen besungen. Der Ruhm des grössten englischen Aquarellisten wird ihm unbestritten sein und hätte er von Jugend auf in Oel gemalt, wäre er wohl überhaupt der bedeutendste englische Landschafter geworden. Seine kleinen Bilder sind fein und rein in der Farbe, frisch und luftig in der atmosphärischen Stimmung. Nur bei grossen versagte ihm zuweilen die Kraft. Er hatte erst in späteren Jahren die Oelmalerei erlernt, wobei ihm ein weniger bedeutender Künstler, aber sehr grosser Maler, der jung verstorbene *William Müller,* als Führer zur Seite stand.

Das war einer der Geschicktesten unter den Geschickten, neben Turner der grösste Virtuos der englischen Malerei. Wäre er einfacher und ruhiger, könnte man ihn einen Genius ersten Ranges



*William Müller: Das Löwengrab in Xanthas.*

nennen. So hat er zuweilen einen Stich in's Theatralische, das nicht immer, aber gelegentlich durchbricht, eine Neigung zum Gepränge, nichts von jener Selbstgenügsamkeit und stillen Zartheit, mit der Constable und Cox sich in den Boden ihrer Heimath versenkten. Er bemühte sich, der kleinen, unscheinbaren englischen Landschaft einen grossen erhabenen Zug, dem Gewöhnlichsten einen pretiösen Anstrich zu geben. Seine Bilder sind grandios in der Form, von bewundernswerther Leichtigkeit der Hand, aber es fehlt ihnen Licht und Luft, die englische Localfarbe und Atmosphäre. Ein Ausländer — der Sohn eines nach Bristol übergesiedelten Danziger Gelehrten, — hat Müller nicht mit dem Heimathsgefühl Constables in die englische Natur geblickt. Ein englisches Kornfeld oder englisches Dorf genügte ihm nicht, die familiäre Heimlichkeit des Landes im Werktagskleid regte keine Empfindungen in ihm an.

Etwas in Müllers Phantasie, die mächtige Farben und plötzliche Contraste mehr als feine Abstufungen liebte, führte ihn nach der Natur des Südens. Im damals noch ungehobenen Orient war sein natürlicher Platz. Hier fand er gleich Decamps und Marilhat die mehr lebhaften als feinen Effecte, die sein Auge suchte. Zweimal war er im Süden, das eine Mal 1838 in Athen und Aegypten, das



*Bonington: Die Windmühle von Saint-Jouin.*

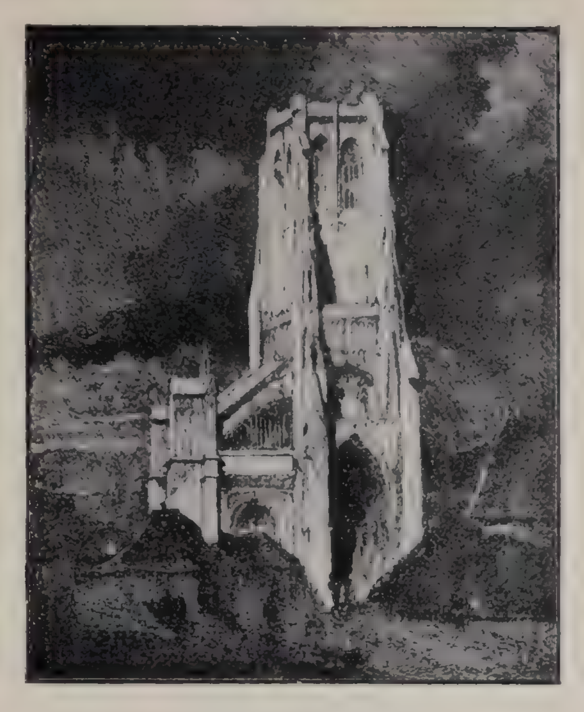
andere Mal 1843/44 in Smyrna, Rhodos und Lycien. In dem Jahre, das ihm noch zu leben übrig blieb, fegte er jene Orientbilder hin, die das Beste von ihm, sein Vermächtniss enthalten. Einzelne, wie das Amphitheater von Xanthus, sind mit unheimlicher Verve gemalt, nicht eines Tages Arbeit, sondern einer Stunde. All diese Bergschlösser auf schroffen Felsen, diese Ansichten der Akropolis und aus Aegypten sind wahre Meisterstücke breiter Malerei, die Farbe klar, das Licht bewundernswerth. Keiner der vielen Franzosen, die gleichzeitig im Süden waren, hat dessen Sonnenschein und glänzende Atmosphäre in so schmeichelnd wollüstigen Tönen besungen.

Peter de Wint, viel wahrer und einfacher, war gleich Constable und Cox wieder ganz an seinen Geburtsort gebunden. Wenigstens dauerte sein Aufenthalt in Frankreich nur kurze Zeit und hinterliess keine Spuren in seiner Kunst. Von der Jugend bis zum Alter war er der Maler Englands im Werktagskleid, der niedrigen Hügel von Surrey, der Ebenen von Lincolnshire oder der düstern Canäle der Themse, die er namentlich in unübertrefflichen Aquarellen schilderte. Philips de Koning, der Rembrandtschüler, der Meister der holländischen Flachlandschaften und der grossen Horizonte, ist sein künstlerischer Ahne.

Nach Cox und de Wint kam Creswick, arbeitsamer, geduldiger, mehr auf Detail bedacht, mit vielleicht noch schärferem Blick für die grünen Töne der Natur, doch mit geringerer Empfindung für das Luftleben gerüstet. Man kann nicht sagen, dass er die Kunst vorwärts brachte, nur, dass er zum Studium Hobbemas und Waterloos einen Respect für Licht und Sonnenschein fügte, den die Zeit vor 1820 nicht kannte. Zu denen, die ohne Constable nicht so wie sie malten, gemalt haben würden, gehörten ferner noch Peter Graham und Dawson, die sich speciell dem Studium des Wassers und des Himmels widmeten. Henri Dawson malte die ärmlichsten, kümmerlichsten Gegenden — ein Stück Themse bei London oder einer Partie aus dem rauchgeschwärzten Weichbild von Dover und Greenwich — aber mit einer Kraft, die nur Constable hatte. Namentlich in der Meisterschaft, Wolken zu malen, ist er unerreicht. Constable hatte es in diesem Sinne selten gethan. Er liebte den bewegten Himmel, Wolken, die vom Winde gepeitscht, sich in unbestimmte Umrisse auflösen, er sah in der Natur nur Spiegelbilder seiner eigenen unruhigen, nach Farbe und Bewegung trachtenden Seele. Dawson malte jene Wolken, die fest wie Gebäude am Himmel stehen — Wolkenkathedralen hat sie Ruskin genannt. Es gibt Bilder von ihm, die fast aus nichts als einer grossen Wolke bestehen. Der weite Raum, den unsere Augen als ihr eigentliches Gebiet betrachten, die Erde fehlt: man sieht nirgends Farben und Formen, nur Wolken und wallenden, gelblichen Nebel, in dem die Gegenstände wie verblasste Phantome verschwinden.

John Linnell führte die Ueberlieferungen dieser grossen Zeit noch in die neue Periode hinüber: Anfangs in goldigem Lichte schwelgend, in Sonnenuntergängen und rosigen Dämmerwolken, später im Sinne der Praeraphaeliten auf die genaue Durchführung des Körperlichen bedacht.

*Richard Parkes Bonington*, der junge mit 27 Jahren verstorbene Meister, verbindet die englischen Classiker mit den französischen. Engländer von Abstammung und Geburt, aber in Frankreich, wohin er mit 15 Jahren gekommen, zum Maler ausgebildet, erscheint er in manchem Betracht als eines der graziösesten Produkte der romantischen Bewegung in Frankreich, hat aber gleichzeitig Qualitäten, über die damals nur die Engländer, nicht die Franzosen verfügten. Er bezog in Paris Gros' Atelier, damals das bevorzugte Stelldichein aller revolutionär gesinnten jungen Leute, doch wiederholte



*Bonington: Kathedrale.*

Reisen nach London liessen ihn auch Constable nicht vergessen. In der Normandie und Picardie malte er seine ersten Landschaften, liess darauf eine Reihe venezianischer Marinen und kleine historische Scenen folgen. Da ergriff ihn die Schwindsucht und brauchte nicht lange, ihn zu fällen. Am 23. September 1828 starb er in London, wohin er gegangen war, eine Somnambule zu befragen. In Folge seines frühen Todes kam sein Talent nicht zur Reife, doch auch er war ein einfacher, natürlicher, reiner sympathischer Künstler. »Ich habe ihn genau gekannt und liebte ihn sehr. Seine durch Nichts ausser Fassung zu bringende englische Ruhe nahm ihm doch keine der Eigenschaften, die das Leben angenehm machen. Als ich ihm zum ersten Mal begegnete, war ich selbst sehr jung und machte gerade Studien im Louvre. Es war etwa 1816 oder 1817. Er ein lang aufgeschossener junger Mann, der gerade eine vlämische Landschaft copirte. Er hatte im Aquarell, das damals eine englische Neuheit war, schon eine überraschende Geschicklichkeit. Einige, die ich später bei einem Kunsthändler sah, waren ganz reizend in Farbe und Composition. Andere moderne Künstler sind vielleicht mächtiger und exakter als Bonington, aber Niemand in dieser modernen Schule auch kein früherer vielleicht besass die Leichtigkeit der Ausführung, die aus seinen Werken gewissermassen Diamanten macht, von denen das Auge geschmeichelt und bezaubert ist, ganz unabhängig vom Gegenstand und der eigentlichen Naturwiedergabe. Von den Costümbildern, die er später malte, gilt das ebenfalls. Ich konnte nicht müde werden, auch hier seinen wunderbaren Sinn für Wirkung und die grosse Leichtigkeit seiner Ausführung zu bewundern. Nicht dass er schnell zufrieden gewesen wäre, im Gegentheil, er nahm oft ganz vollendete Stücke, die uns wunderbar zu sein schienen, von

Neuem vor. Aber seine Geschicklichkeit war so gross, dass er im Augenblick unter seinem Pinsel neue Effekte fand, ebenso reizend wie die ersten.« Mit diesen Worten hat der grosse Eugène Delacroix, sein Genosse und Freund, das Porträt Boningtons gezeichnet. Bonington war in jener romantischen Schule, in der er als einer der ersten auftauchte, zugleich der delikateste und natürlichste. Er hatte einen feinen Blick für die Eleganz der Natur, hat überall in ihr Grazie und Schönheit gesehen, in hellen, klingenden Tönen von Frühling und Sonnenschein erzählt. Das Spiel des Lichtes auf schillernden Costümen und saftigem Wiesenrain hat kein Franzose vor ihm so gemalt. Selbst seine Lithographien aus Paris und der Provence sind Meisterwerke geistreich impressionistischer Beobachtung: Eigenschaften, die er nicht Gros, sondern Constable dankte. Er als erster vermittelte die Kenntniss des grossen englischen Classikers den jungen Leuten in Frankreich, und diese spannen in Barbizon und Ville d'Avray die Fäden weiter, die Constable mit der Gegenwart verbinden.



XXVI.

## Die Landschaft von 1830.

DERSELBE Salon von 1822, in welchem Delacroix seine Dantebarke ausstellte, unterrichtete die Franzosen über die gewaltige Bewegung, die sich jenseits des Kanals vollzogen. Die englische Aquarellmalerei war glänzend vertreten durch Bonington, der seine »Ansicht von Lillebonne« und die »Ansicht von Havre» schickte. Anderes steuerten Copley Fielding, Robson, John Varley bei, und schon diese leichten, geistreichen Blätter mit ihren breit hingewischten Himmeln und hellen, klaren Tönen wirkten gleich einer Offenbarung auf die junge französische Generation. Man fühlte, der Horizont werde sich aufhellen. 1824, zu gleicher Zeit, als Delacroix' Massacre erschien, ging die Sonne wirklich auf und brachte die grosse Erleuchtung. Die Engländer hatten den Weg nach Frankreich gelernt, sie stürmten als Sieger den Louvre: John Constable mit drei Bildern, Bonington, Copley Fielding, Harding, Samuel Prout und Varley. Die Ausstellung gab der classicistischen Landschaftsmalerei den Todesstoss. Michallon war 1822 jung verstorben, die Bidault und Watelet vermochten nichts mehr gegen ein solches Bataillon von Coloristen. Constable allein sprach ihre ewige Verdammung aus. Weder mit Georges Michel, noch den grossen Holländern vertraut, hatten sie nicht bemerkt, dass man zu einer Landschaft einen Himmel braucht, der die Stimmung der Stunde, den Charakter der Jahreszeit ausdrückt. Ja, gegenüber den frischen Strandskizzen Boningtons, den lichtgetränkten Schöpfungen der Aquarellisten und den kühnen Bildern des Meisters von Bergholt mit ihrem hellen Grün und ihrem wolkigen Horizont musste selbst das von Michel Geleistete wie schüchterne Kalligraphie erscheinen. Die bis dahin so furchtsamen französischen Landschafter sahen, dass trotz aller angestrebten Naturwahrheit ihre Malerei doch noch Convention gewesen. Constable hatte als der erste sich von jeder Schablone befreit, und er wurde in Frankreich gehört. Die jungen Leute waren ausser sich

über dies intensive Grün, diese bewegten Wolken, diese überschäumende, Alles beseelende Kraft. Noch wenig beachtet selbst in England, erhielt er in Paris die goldene Medaille, fand seitdem Geschmack an den Pariser Ausstellungen und hing noch 1827 im Louvre an der Seite Boningtons, dessen helle Ebenen und klare, leuchtende Himmel nur ein Jahr noch ihre guten Lehren gaben. Zu gleicher Zeit brachte Boningtons damals ebenfalls in Paris ansässiger Freund und Landsmann William Reynolds einzelne seiner kräftigen, oft so delicaten landschaftlichen Studien, deren zarte, graue Noten schon wie Vorahnungen Corots wirken. Dieser Einfluss der Engländer auf die Schöpfer des Paysage intime ist längst eine bekannte Thatsache, seit ihn Delacroix selbst in seinem Aufsatz »Questions sur le beau« in der Revue des deux mondes 1854 unumwunden constatirt hat.

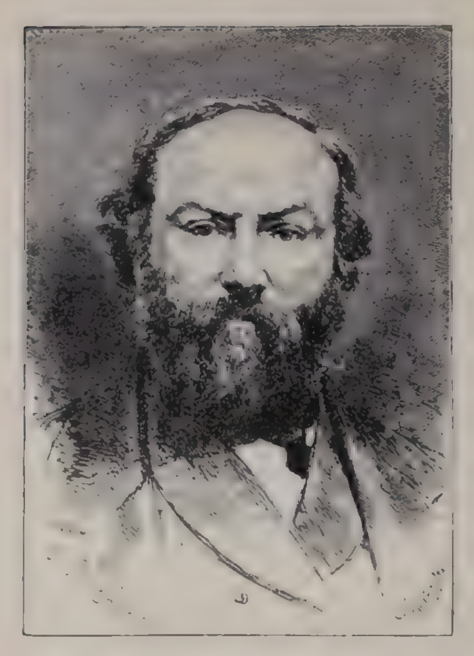
Gleich die nächsten Jahre verkündeten, welch' Gähren Constable in den unruhigen Geistern angerichtet. Die Jahre 1827—1830 bezeichnen die Geburtswehen der französischen Landschaft. 1831 war sie geboren. In diesem Jahr, das in den Annalen der französischen, ja der europäischen Kunst für immer gebucht ist, erschienen im Salon zum ersten Male vereinigt all jene jungen Leute, die man heute als die grössten des Jahrhunderts verehrt: alle oder fast alle Pariser Kinder, Söhne kleiner Bürgersleute oder einfacher Handwerker, alle im alten Stadtviertel oder in den Vorstädten inmitten öden Häusergewühls geboren und schon dadurch gleichsam zu grossen Landschaftern bestimmt. Denn es ist kein Zufall, dass der Paysage intime aus London, der Stadt des Dampfes zunächst in die zweite moderne Grossstadt, nach Paris übersprang und von da erst viel später nach Deutschland gelangte.

Gedenkst du noch der Zeit — ruft Bürger-Thoré im Widmungsbrief zu seinem Salon von 1844 Théodore Rousseau zu —, erinnerst du dich noch der Jahre, da wir auf den Fensterbrüstungen unserer Mansarden in der Rue de Taitbout sassen, die Füsse am Rande des Daches baumeln liessen und das Gewinkel der Häuser und Kamine betrachteten, die du, mit den Augen blinzelnd, Gebirgen, Bäumen und Erdabrissen verglichst? In die Alpen, auf's fröhliche Land konntest du nicht gehen und so schufst du dir pittoreske Landschaften aus diesen scheusslichen Mauergerippen. Erinnerst du dich noch des kleinen Baumes in Rothschilds Garten, den wir zwischen zwei Hausdächern erblickten? Es war das einzige Grün, das wir sehen konnten;

jeder frische Trieb der kleinen Pappel erweckte im Frühling unsere Theilnahme und im Herbst zählten wir die fallenden Blätter.«

Aus dieser Stimmung heraus wurde die moderne Landschaftsmalerei mit ihrer feinen stofflichen Bescheidenheit und ihrer nervös gesteigerten Naturliebe geboren. Für den Deutschen bis zur Mitte des Jahrhunderts war die Natur zu gewöhnlich, alltäglich, ein seelisches Verhältniss zu ihr deshalb schwer zu erreichen. Die Landschaftsmalerei erblickte ihr Wesen darin, durch Vorführung geographisch interessanter Punkte den Verstand zu beschäftigen oder durch Brillantfeuerwerke kalte Neugier zu erregen. Diese Kinder der Grossstadt, die mit herzlichem Antheil die keimenden und fallenden Blätter des einzigen Baumes gezählt, den ihr kleines Mansardenfenster ihnen zeigte, diese Träumer, die sich, mit den Augen blinzelnd, aus moosbewachsenen Dachrinnen, Schornsteinen und Schornsteinrauch in ihrer Phantasie die schönsten Landschaften aufbauten, sie waren, als sie hinauskamen auf's Land, genügend vorgeschult, auch da, wo er nur leise wehte, den Odem der grossen Allmutter zu fühlen. Man denkt nicht an Geographieunterricht, wenn einem das Herz voll ist, und man braucht keinen Tamtam, ist einem das Auge geöffnet. Ihre Seele war sensibel, ihre Phantasie genügend erregt, dass sie schon in den zartesten, diskretesten Klängen jubelnd das himmlische Concert vernahmen, das die Natur mit beliebigen irdischen Instrumenten jeden Augenblick aller Orten aufführt.

Sie alle hatten daher keine grossen Studienreisen mehr nöthig, sie brauchten nicht weit zu gehen, um ihre Anregungen zu suchen. Croissy, Bougival, Saint Cloud, Marly war ihr Arkadien; nach den Ufern der Oise, den Waldungen von L'Isle Adam, der Auvergne, der Normandie, der Bretagne richteten sich ihre weitesten Reisen. Am liebsten aber hielten sie sich im Wald von Fontainebleau auf, das so — durch einen der merkwürdigen, oft in der Geschichte wiederkehrenden Zufälle — zweimal eine höchst wichtige Rolle in der Entwicklung der französischen Kunst gespielt hat. Vor 300 Jahren war es das glänzende Centrum der französischen Renaissance, der Sammelplatz jener italienischen Künstler, die im dortigen Palast einen zweiten Vatikan, in Franz I. einen andern Leo X. fanden. Auch im 19. Jahrhundert hat sich die Renaissance der französischen Malerei in Fontainebleau vollzogen, nur dass es sich nicht um eine Schule manierirter Figurenmaler, sondern um eine Gruppe feinster Landschafter handelt. Aus kunstgeschichtlichem Pflichtgefühl betrachtet



*Théodore Rousseau.*

man im Palast die eleganten Göttinnen Primaticcios, die lachenden Bacchantinnen Cellinis, des Cinquecento goldenen festlichen Glanz, doch das Herz geht erst auf, wenn man draussen im Walde auf dem Boden steht, wo Rousseau und Corot, Millet und Diaz malten. Was gibt es zu empfinden, zu denken, wenn man an einem träumerischen Abend, allein und in sich gekehrt, über die Haide des plateau de la belle croix und durch den Eichendom des Bas bréau nach Barbizon schlendert, dem Mekka der modernen Kunst, wo die Geheimnisse des Paysage intime durch die Nymphe von Fontainebleau den Pariser Landschaftern offenbart wurden. Einst bauten die Menschen nach dem Vorbild majestätischer Baumhallen ihre himmelstrebenden, gothischen Dome. In den hohen Spitzbogenwölbungen schwebte düster und feierlich Weihrauchdampf, durch gemalte Scheiben leuchtete ahnungsvoll gebrochen das Tageslicht; über dem Altar, vom Schein der Lampen und Lichter umgaukelt, winkte das schöne Bild einer Heiligen, wunderlich schimmerten vergoldete Schnitzereien und überwältigend rauschten im Orgelklang die Töne Bach'scher Fugen durch den gottgeweihten Raum. Heute haben sich die gothischen Dome wieder in Baumhallen verwandelt. Die himmelstrebenden Eichen sind die Strebepfeiler, das Astwerk der Lettner, die Wolken der Weihrauch, der durch die Blätter säuselnde Wind der Orgelklang, das Altarbild die Sonne. Der Mensch ist wieder Feueranbeter wie in seiner Kindheit, die Kirche zur Welt, die Welt zur Kirche geworden. Wie geht einem die Seele auf beim Amselschlag unter dem schattigen Laubdach der mächtigen, urweltlichen Eichen. Wie fühlt man sich zurückversetzt in ein verschollenes saturnisches Zeitalter, da der Mensch in seligem Einssein mit der Natur noch ein ungebrochenes heiteres Dasein lebte. Denn urwüchsig ist dieser Park noch immer, trotz aller Fahrstrassen, die ihn heute durchkreuzen, trotz aller Fremdenführer, die auf den Granitblöcken der Schluchten von Opremont

lungern. Gelbgrün schillerndes Farrenkraut deckt wie ein Teppich den Boden. Grosse Felsenmeere unterbrechen die Holzungen. Wohl nirgends in der Welt recken solche Prachtbuchen und majestätischen Rieseneichen ihre knorrigen Aeste gen Himmel, da in ihrer üppigen Herrlichkeit sich entfaltend, dort durch den Blitz versengt und durch winterliche Kälte erfroren. Gerade solche Scenerien der Zerstörung geben die grandiosesten, wildesten, ernstesten Bilder. Die Gewalt der grossen Naturkräfte, die Eichen wie Disteln köpft, kommt nirgends in dem Maasse zum Bewusstsein.



*Rousseau: Chênes dans les Landes. Chaumières.*

Barbizon selbst ist ein kleines Dorf, drei Meilen nördlich von Fontainebleau, nach alten Ueberlieferungen von Räubern angelegt, die ehemals im Walde hausten. An den beiden Seiten des Weges, der es mit den koketten Dörfchen Dammarie und Chailly verbindet, ziehen lange Reihen von Kastanien-, Apfel- und Akazienbäumen sich hin. Der Ort hat kaum 100 Häuser. Die meisten sind von wildem Wein umrankt, rings eingeschlossen von dichtem Hagedornzaun, ein Gärtchen davor, in dem Rosen zwischen Wirsing und Blumenkohl blühen. Schon 9 Uhr Abends ist Barbizon eingeschlafen, doch vor 4 Uhr Morgens erwacht es zur Feldarbeit.

Wann hier die erste Einwanderung Pariser Maler begann, wird spätere Historiker beschäftigen. Schon ein Schüler Davids hat, wie berichtet wird, im Walde von Fontainebleau gearbeitet und in Barbizon gewohnt. Die einzige Herberge war damals eine Scheune,



*Rousseau: Village de Becquigny en Picardie.*

die der frühere Schneider des Ortes, Ganne, 1823 zu einem Gasthof zustutzte. Hier stiegen seit 1830 Corot, Rousseau, Diaz, Brascassat und viele Andere ab, wenn sie von Frühling bis Herbst ihren Studienaufenthalt in Barbizon nahmen. Man kletterte am Abend in die ärmliche Schlafkammer hinauf und befestigte die am Tag gemachte Studie mit Heftstiften an dem Kopfende des Bettes. Erst später kam Père Copain, ein alter Bauer, der als Schafhirt mit 3 Francs monatlich begonnen, auf den zeitgemässen Gedanken, ein paar Aecker anzukaufen und darauf kleine Häuser zum Vermiethen an Maler zu bauen. Der Mann wurde durch dieses Unternehmen reich und allmählich der ausleihende Capitalist für alle, die trotz ihrer Eigenschaft als berühmte Pariser Künstler sich nicht Fortunas Segnungen erfreuten. Der allgemeine Sammelplatz blieb der Scheunenraum der Ganne'schen Wirthschaft, deren Wände sich im Laufe der Jahre mit grossen Kohlenzeichnungen, Studien und Bildern bedeckten. Hier kam man Abends zusammen mit Frau und Kind, patriarchalisch, einfach, gemüthlich. Auch die Festlichkeiten wurden hier veranstaltet, jener Ball besonders, als Gannes Tochter, ein Pathenkind der Frau Rousseau, ihre Hochzeit feierte. Rousseau und Millet waren die Decorateure; der ganze Raum der Scheune diente als Tanzsaal, die



*Rousseau: Plaine de Courances en Gatinais.*

Wände waren mit Epheu geschmükt, Corot, immer lustig und heiter, führte die Polonaise, die sich durch ein Labyrinth auf den Boden gestellter Flaschen bewegte.

Gemalt wurde im Wald. Sie nahmen sich gar nicht die Mühe, ihr Werkzeug wieder mit nach Hause zu nehmen. In Felslöchern bewahrten sie Frühstück, Leinwand und Pinsel. Wohl niemals früher sind Menschen so in der Natur aufgegangen wie diese. In jeder Stunde des Tages, im kühlen Morgenlicht, am sonnigen Mittag, im goldigen Abenddämmer, selbst im Zwielicht der blauen Mondscheinnächte waren sie draussen in Wald und Feld und lernten die unsterbliche Natur in jedem Moment ihres mysteriösen Sinnens belauschen. Der Wald war ihr Studiensaal, enthüllte ihnen all seine Geheimnisse.

Das Ergebniss dieses Lebens en plein air war zunächst das Gleiche, wie bei Constable. Alle Früheren bewegten sich in der Anschauung und Technik Waterloos, Ruysdaels und Everdingens, glaubten nicht auskommen zu können ohne heroische, knorrige Eichen. Noch Michel war im Galerieton der Holländer befangen, und für Decamps noch war die Atmosphäre ein unbekanntes nicht vorhandenes Ding. Er setzte ein grelles Licht, undurchsichtig wie Gips auf



*Rousseau: Le Soir.*

einen Hintergrund, schwarz wie Kohle. Auch Delacroix' Farben waren nur Palettentöne, er wollte vorgefasste, decorative Harmonien erzeugen, nicht schlicht die Wirklichkeit übersetzen. Die Meister von Fontainebleau haben, den Engländern folgend, die Luft und das Licht entdeckt. Nicht in altmeisterlich saftiger Buntheit gleich den andern Romantikern malten sie die Welt, sie sahen sie »entouré d'air«, gemildert durch Lufttöne. Der Einklang der Luft und des Lichtes mit dem, was sie leben lassen, wurde seitdem das grosse Problem der Malerei. Dadurch verjüngte sich die Kunst und erhielt das Kunstwerk das athmende Leben, den frischen Duft und jene feine Harmonie, die in der Natur selbst sich überall findet und durch künstliches Stimmen nur so schwer erzielt wird. Sie als die ersten nach Constable erkannten, dass die Schönheit einer Landschaft nicht in den Gegenständen stecke, sondern in deren Beleuchtung. Gewiss gibt es auch eine Formensprache der Natur. Wenn Boecklin einen Hain malt mit hohen ernsten Bäumen zur Abendzeit, wenn er die geheimnissvolle Stätte seiner »Feueranbeter« erträumt, so bedürfte es der Farbe kaum. Die Linie allein ist so feierlich ernst, dass sie den Menschen seine Kleinheit im All recht fühlen lässt und andächtige Gedanken in ihm wachruft. Aber mehr noch geht das feine Fluidum, wodurch die Natur heiter oder melancholisch zur Seele spricht, von



*Rousseau: Le Matin.*

dem Licht oder der Dämmerung aus, worin sie gebadet ist, und diese Stimmung wird nicht durch das forschende Auge bemerkt, der nach Innen gerichtete Blick, die Phantasie, trägt sie in die Natur hinein. Damit ist das Zweite berührt.

Die Eigenthümlichkeit all dieser Meister, die bei ihrem ersten Auftreten oft als Realisten oder Naturalisten geschmäht wurden, besteht gerade darin, dass sie — wenigstens in den Werken ihrer letzten Zeit, in denen sie sich ganz gaben — nie reale Natur, nie ein bestimmtes Stück Natur im Sinne der Photographie darstellten, sondern aus dem Gedächtniss heraus frei ihre Stimmungen malten — so wie Goethe, als er auf dem Kikelhahnhäuschen bei Ilmenau stand, nicht eine prosaische Beschreibung des Kikelhahns anfertigte, sondern die Verse schrieb: »Ueber allen Wipfeln ist Ruh.« Man erfährt in diesem Goethe'schen Naturgedicht nicht, wie die Wipfel aussahen, es wird nichts über die Beleuchtung angeführt, und doch steht der von den Strahlen der untergehenden Sonne dämmerig beleuchtete Wald deutlich vor dem geistigen Auge. Ein früherer Dichter hätte breit episch beschrieben, durch Addirung von Einzelheiten das Bild erzeugt; hier vermittelt schon die Musik der Worte die Stimmung von Ruhe und Frieden. Die Werke der Fontainebleauer sind Goethe-



*Rousseau: Le Jean de Paris, le soir après l'orage (forêt de Fontainebleau).*

sche Naturgedichte in Farben. Sie sind gleich weit entfernt von der ästhetischen Dürre der alten, aus Studien zusammengetragenen Compositionslandschaft, wie von der prosaisch platten Naturwahrheit jener »ganz null und nichtigen, falsch realistischen Malerei der sogenannten Conservatoren der Wasser und Wälder«. Es lag ihnen weder daran, die Natur zu meistern und nach conventionellen Regeln zum Bilde zu componiren, noch daran, pedantisch das Porträt einer Gegend zu zeichnen. Sie dachten nicht an topographische Genauigkeit, an die Anfertigung einer Landkarte ihres Vaterlandes. Die Landschaft war für sie keine Scenerie, sondern ein Seelenzustand. Sie bezeichnen den Sieg der Lyrik über schwülstige trockene Prosa. Von irgend einem Anblick gepackt, begeistern sie sich und brechen in unerwartete Bilder aus. So ergriffen sie die Kunst in ihrer tiefsten Tiefe. Ihre Werke waren duftige Gedichte über die Seelenstimmungen, die sie während eines Spazierganges durch den Wald gehabt. Vielleicht nur Tizian, Rubens und Watteau hatten vorher mit solchen Augen in die Natur gesehen. Und wie bei jenen, musste auch bei den Fontainebleauern eine echt naturalistische Kunst, ein Menschenalter un-



*Rousseau: Sortie de Forêt à Fontainebleau; Coucher de Soleil.*

mittelbarsten Naturstudiums vorausgehen, bis sie zu dieser Höhe gelangten. Vor der Natur saugt man sich voll an Wahrheit; in's Atelier zurückgekommen, drückt man den Schwamm aus, wie Jules Dupré sagte. Erst nachdem sie sich gesättigt hatten mit Erkenntniss der Wahrheit, nachdem die Natur mit ihren Einzelerscheinungen sich ganz mit ihrem innersten Sein verwoben, konnten sie mühelos, ohne die Absicht bestimmte Gegenstände darzustellen, sich selbst, ihr eigenes Empfinden malen, in Befriedigung allein des Triebes, ihrem Gemüthsleben Ausdruck zu verleihen. Daher auch ihre grosse Verschiedenheit untereinander. Maler, die nach feststehenden Regeln arbeiten, ähneln sich, und solche, die eine deutliche Naturabschrift anstreben, nicht minder. Von den Fontainebleauern empfing Jeder von dem gleichen Stück Natur und im gleichen Moment andere Eindrücke je nach seinem Charakter und seiner jeweiligen seelischen Stimmung. Jeder hatte eine Landschaft und eine Stunde, die zu seinem Empfinden am vernehmlichsten sprach. Der liebte den Frühling und den thauigen Morgen, der den kalten, klaren Tag, der die drohende Majestät des Gewitters, der die blitzenden Effekte spielender



*Rousseau: Une mare. Forêt de Fontainebleau.*

Sonnenstrahlen, der den Abend nach Sonnenuntergang, wenn die Farben zur Ruhe gegangen sind und die Formen schlafen. Jeder gehorchte seinem besondern Temperament und modelte seine Technik zum ganz persönlichen Ausdrucksmittel seiner Art zu sehen und zu fühlen. Jeder ist ausschliesslich er selbst, jeder ein Original, jedes Bild eine seelische Offenbarung von oft rührender Einfachheit und Grösse: Homo additus naturae. Indem sie mehr als alle ihre Vorgänger auf die alleinschaffende Persönlichkeit schworen, sind sie die Begründer des neuen Glaubens in der Kunst geworden.

*Théodore Rousseau*, der baumstarke Meister, war der Epiker, der Plastiker der Plejade. »Le chêne des roches« war eines seiner Hauptwerke und er selbst steht wie eine Felseneiche inmitten der Kunst seiner Zeit.

Sein Vater war ein Schneider, der in der Rue Neuve-Saint Eustache, Nr. 4 au 4$^{me}$ wohnte. Als Knabe soll er sich besonders



*Rousseau: La ferme du Grand-Chêne.*

mit Mathematik beschäftigt und die Absicht gehabt haben, Polytechniker zu werden. Der gefährliche doctrinäre Hang seiner letzten Jahre, die Kunst, mehr als sie verträgt, zur Wissenschaft zu gestalten, alles auf ein Gesetz zurückzuführen, lag also schon in den Liebhabereien des Knaben begründet. In dem Atelier des Classicisten Lethière wuchs er auf, sah zu, während dieser seine beiden grossen Louvrebilder, den Tod des Brutus und den Tod der Virginia malte. Er dachte sogar daran, sich selbst um den römischen Preis zu bewerben. Doch die Composition einer »historischen Landschaft« gelang ihm nicht. Da nahm er seinen Farbenkasten, verliess Lethières Atelier, wanderte auf den Montmartre, und schon sein erstes Bildchen, der Telegraphenthurm von 1826 bekundete das Ziel, dem er tastend zustrebte. Zur selben Zeit, als Watelets Blechwasserfälle und Zinkbäume aufmarschirten, als Bertins Schüler den calydonischen Eber jagten oder Zenobia in den Wogen des Araxes ertränkten, malte Rousseau schon,



*Rousseau: Les Marais dans les Landes.*

frei vom Ehrgeiz des Prix de Rome, schlichte Ebenen aus dem Weichbild von Paris mit kleinen Bächlein in der Nähe, die nicht den Namen Wogen verdienten.

In's Jahr 1833 fällt sein erster Ausflug nach Fontainebleau, 1834 sein erstes Hauptwerk, die »Cotés de Grandville«, jenes Bild von tief mächtigem Naturgefühl, das wie das grosse triumphirende Titelblatt seines Werkes erscheint. Ein fester Wille, die Wirklichkeit zu nehmen wie sie ist, ein merkwürdiger Blick für den Localcharakter der Landschaft, für die Structur, den Knochenbau der Erde, — alle Züge, die den späteren Rousseau kennzeichnen, kündigten sich schon hier in ihrer vollen Wucht und phrasenlosen Sachlichkeit an. Er erhielt dafür eine Medaille 3. Classe. Damit war aber zugleich sein Auftreten im Salon für viele Jahre zu Ende. Den unbekannten Anfänger liess man gewähren; der Meister schien den Akademikern gefährlich. Zwei Bilder, der »Abstieg von Kühen im oberen Jura« und die »Kastanienallee«, die er für den Salon von 1835 bestimmt hatte, wurden von der Jury zurückgewiesen, ein gleiches Schicksal traf zwölf Jahre lang seine Arbeiten, obgleich die gesammte kritische Intelligenz, Thoré, Gustave Planche, Théophile Gautier für ihn die Lanzen brach. Unter den Refusirten des Jahrhunderts ist Théodore



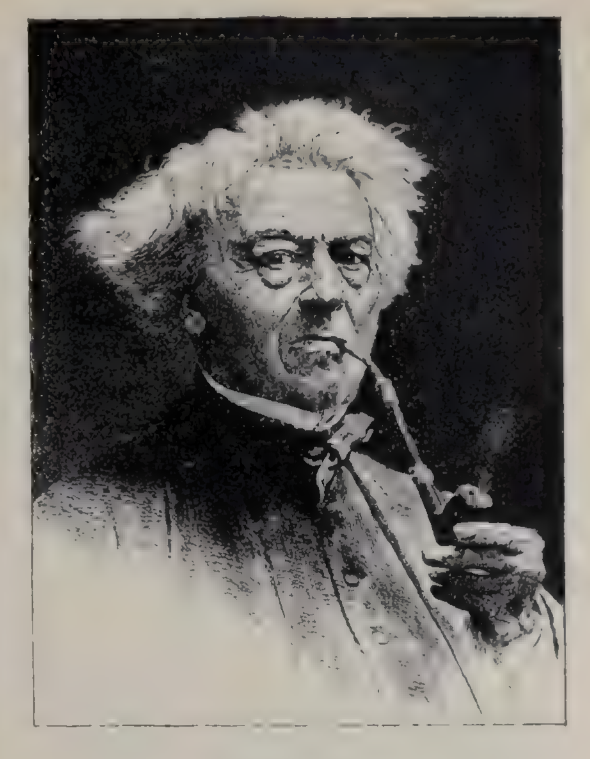
*Rousseau: Souvenir de Videlle.*

Rousseau wohl der Berühmteste. Für fünf oder zehn Louisdor verkaufte er damals seine Bilder. Erst als nach der Februarrevolution 1848 die akademische Jury mit dem Bürgerkönig gefallen war, öffneten sich ihm die Thore des Salons von Neuem — einem Meister, dessen Bilder unterdessen ihren Weg allein und heimlich gemacht hatten. Er war in der weltentrückten Einsamkeit von Barbizon herangereift zu einer Künstlerindividualität grössten Kalibers, zu einem Maler, dem die Kunstgeschichte seinen Platz neben Ruysdael, Hobbema und Constable anweist.

Er malte in Barbizon Alles: die Ebene und das Gebirge, den Fluss und den Wald, alle Jahreszeiten, alle Stunden des Tages. Das Register seiner Stimmungen ist unerschöpflich wie die unendliche Natur selbst. Himmel, von der untergehenden Sonne vergoldet, thauige Morgenstimmungen, in der Sonne brütende Wiesen, Holzungen in herbstlich rostgelbem Laubschmuck, ein unendliches Defilé poetischer Effecte, ausgedrückt zuerst mit dem Instinkt des Gefühls, später mit mathematischer Präcision, oft ein wenig gequält, aber immer zwingend — das sind Théodore Rousseaus Stoffe. Wunderbar sind seine Herbstlandschaften mit dem rothen Buchenlaub, grandios jene Bilder, in denen er das tiefe Gefühl der Einsamkeit malte, wie

es im heiligen Waldesdickicht dich anweht und die Seele einladet zur Einkehr in sich selbst; doch ganz besonders bezeichnend jene Ebenen mit einzelnen Baumriesen, über denen fast kalt und stimmungslos das gewöhnliche einfache Tageslicht ruht.

Es ist eine kunstgeschichtliche oder psychologische Merkwürdigkeit, dass in jener romantischen Generation ein Mann geboren werden konnte, in dem nichts vom Romantiker lebt. Théodore Rousseau war ein Experimentator, ein grosser Arbeiter, ein unruhiger, suchender, immer mit sich unzufriedener, gequälter Geist, eine Natur ohne alle Sentimentalität und Pathetik, das gerade Gegentheil seines Vorgängers Huet. Huet machte die Natur zu einem Spiegel der Leidenschaften, der Melancholie und des tragischen Schmerzes, der tosend die menschliche Seele durchwühlt. Indem er die unwiderstehlichen Mächte und blinden Gewalten feierte, die Elementargeister, die Himmel und Wasser beherrschen, wollte er den Eindruck des Schreckens, der Trostlosigkeit in der Seele des Beschauers wecken. Er häufte die Felsblöcke, machte die Wolken pathetisch, schwelgte wollüstig in den schärfsten Contrasten. Rousseaus durchgehender Charakterzug ist absolute Sachlichkeit und Schlichtheit. Noch nie dagewesen war eine solche Einfachheit der Schatten. Seit der Renaissance hatten die Künstler dem malerischen Effect zu Liebe systematisch die Intensität des Schattens gesteigert. Rousseau ging auf das Wahre und Einfache zurück, das sich in den Worten formuliren lässt: Je mehr Licht — nicht desto dunkler, wie sie noch Decamps und Huet malten, — sondern desto schwächer und durchsichtiger sind die Schatten. Oder allgemeiner: In der Natur steht die Intensität der Schatten in reciprokem Verhältniss zur Intensität des Lichtes. Er drängt dem Betrachter keine von ihm berechnete Stimmung auf und lässt ihm so vor dem Bilde die ganze Freiheit und Stimmungsfähigkeit, die man vor dem Naturschauspiel selbst gehabt haben würde. Der Maler spricht nicht direct, sondern lässt die Natur handeln, wie ein Medium nur als Instrument des Spirits agirt. So persönlich in der Ausführung, so absolut unpersönlich in der Conception sind Rousseaus Bilder. Huet übersetzte seine Stimmungen mit Hülfe der Natur, Rousseau ist ein unvergleichlicher Zeuge, der Geschehenes strikt berichtet, in knapper männlicher Sprache, in Lapidarstil seine Rapporte schreibt. Huet verstimmt, weil er Stimmung machen will. Rousseau verfehlt die Wirkung selten, weil er den Effect, der ihn frappirt hat, treu und ohne Marginalnoten über-



*Camille Corot.*

setzt. Nur in der überzeugenden Gewalt der Darstellung, nie in berechneter Stimmungsmacherei liegt die »Stimmung« seiner Landschaften. Oder um einen Vergleich aus dem Gebiete der Porträtmalerei zu machen: Wenn Lenbach den Fürsten Bismarck malt, so ist das Lenbachs Bismarck, er hat ihn als geistreicher Maler ganz subjectiv interpretirt und zwingt den Betrachter, ihn nun auch so zu sehen. Holbein, als er Heinrich VIII. malte, ging umgekehrt vor: Das Geistreiche für ihn lag darin, seinen eigenen Geist möglichst wenig zu zeigen, er ordnete sich vollkommen dem Object unter, gab sich auf, malte andachtsvoll Alles, was er sehen konnte und überliess es Anderen, aus dem Bilde was sie wollten zu entnehmen. Auch in Théodore Rousseau lebte die Seele solch eines alten deutschen Porträtisten. Er bot seine ganze Willenskraft auf, die Natur ohne vorgefasste Interpretation sich selbst manifestiren zu lassen. Seine Bilder sind absolut effectlos, nur in der Art, wie er die Natur sieht und malt, ihr intensives mächtiges Leben fühlt, ist soviel Kraft und tiefe Wahrheit, soviel Einfachheit, Kühnheit und Ehrlichkeit, dass sie schon dadurch gleich den Bildnissen Holbeins zu grossen Kunstwerken werden. Anderen Meistern standen eindringlichere Töne, eine höhere Phantasie, rührendere Zärtlichkeit, berauschendere Accorde zu Gebote — aber wenige hatten wahrere, tiefere Accente, keiner ist so aufrichtig gewesen als Théodore Rousseau. Rousseau schaute der Natur in's Innerste, wie Holbein Heinrich VIII., und den Eindruck, das Gefühl, das er empfunden, theilt er breit, kühn, ganz mit. Er ist ein Portraitmaler, der sein Modell aus dem ff kennt, aber auch ein Kenner der alten Meister, der weiss, was es bedeutet, ein Bild zu machen. Jedes Werk von Rousseau ist eine



*Corot bei der Arbeit.*

bedächtige, schwere, wohlabgewogene Arbeit, ein Artilleriegeschütz, kein knackerndes Gewehrfeuer; kein leichtes Feuilleton, sondern eine ernste Abhandlung mit streng markirter Disposition. Ein mächtiger Colorist, arbeitet er doch mit den bescheidensten Mitteln und fühlt sich im Grunde als Zeichner. Das hauptsächlich bewirkt wohl, dass man heute vor Rousseau's Bildern an Hobbema weit mehr und Ruysdael als an Billotte und Claude Monet denkt.

In seinen letzten Jahren brachte ihn seine absolute Meisterschaft im Zeichnen sogar dahin, die Malerei überhaupt zu verlassen. Er bezeichnete sie verächtlich als Lüge, da sie die Wahrheit, den Knochenbau der Natur überschminke.

In Rousseau lebte mehr noch als die Seele eines Porträtzeichners die eines Bildhauers. Sein Geist, positiv, exakt wie der eines Mathematikers, mit weit mehr bildnerischer Präcision als malerischen Qualitäten geharnischt, liebte alles Hartbegrenzte, Plastische, Ruhige: moosbewachsene Felsen, hundertjährige Eichen, Sümpfe und stehende Gewässer, die rauhen Granitblöcke des Waldes von Fontainebleau und die Felseneichen in den Schluchten von Opremont. Ganz besonders die Eiche war sein Lieblingsbaum, die gewaltige breitästige uralte Eiche, die den Mittelpunkt eines seiner Hauptwerke »La mare« einnimmt und fast auf jedem seiner Bilder ihre mächtigen knochigen



*Corot: Die Engelsburg.*

Aeste zum wolkigen Himmel reckt. Nur Rembrandts drei Eichen stehen gleich fest und breitbeinig wie lebendige nordische Persönlichkeiten unter dem klatschenden Regen auf einsamem Felde. Solch vollkommene Lebensfähigkeit seiner Organismen war für Rousseau das Ziel unausgesetzter Arbeit. Die Pflanzen, die Bäume, die Felsen, waren nicht summarisch beobachtete, willkürlich zusammengeballte Formen, sie waren beseelte Wesen für ihn, athmende Creaturen, von denen jede ihre Physiognomie, ihre eigene Individualität, ihre Rolle und ihre Art zu sein hat in der grossen Harmonie des universellen Concerts. »Durch den Einklang der Luft und des Lichtes mit dem, was sie leben und aufleuchten lassen, will ich es erreichen, dass ihr die Bäume unter dem Nordwind stöhnen, die Vögel ihre Jungen rufen hört«. Um das zu erzielen, thut er sich nie genug. Wie Dürer siebenmal dieselben Scenen der Passion immer wieder vornahm, bis er den einfachsten sprechendsten Ausdruck gefunden, so hat Rousseau zehnmal, zwanzigmal dieselben Motive behandelt; rastlos sind seine Versuche, derselben Aufgabe andere Seiten abzugewinnen, seinem Modell von den verschiedensten Standpunkten her zu nahen, ihm allseitig gerecht zu werden. Er nimmt ein unterbrochenes Bild immer wieder vor, fügt hinzu, um den Ausdruck zu steigern, wie Leonardo mit dem Bewusstsein starb, dass an der Joconda noch immer zu thun sei. Manchmal kommt dadurch etwas Gequältes in seine Werke, andererseits hat er in diesem Kampf mit der Wirklichkeit sich eine



*Corot: Une prairie à Sainte-Catherine-lez-Arras.*

Macht des Vortrags, solch schlagende Ausdrucksfähigkeit, einen so merkwürdigen Blick für die richtige Wirkung erworben, dass jedes seiner Bilder ohne Schaden in einer Galerie alter Meister hängen kann, — das 19. Jahrhundert sah nicht viele entstehen, die diese Annäherung in jeder Hinsicht vertrügen. Seine Landschaften sind saftig wie die Schöpfung selbst, sie lassen eine gewaltige condensirte Natur erstehen. Die einzigen Worte, die bei ihm gebraucht werden können, sind die von Stärke, Gesundheit, Energie. »Es sollte stehen, im Anfang war die Kraft«.

Théodore Rousseau war von Jugend auf eine männliche Seele, schon als Jüngling ein Mann, der über alle Jugendeseleien hinaus war, fast möchte man sagen: ein Philosoph ohne Ideale. Literarisch wäre am ehesten die Naturauffassung Turgeniew's mit derjenigen Rousseaus zu vergleichen. In Turgeniew's »Tagebuch eines Jägers« von 1852 ist Alles so frisch und saftig, dass man glauben möchte, es sei gar nicht durch die Feder gegangen, sondern ein direkter Niederschlag aus Wald und Steppe. Wenn die Menschen sonst gewohnt sind, in die Natur ihre Freude und ihren Schmerz hineinzusehen, so entfällt Turgeniew beim Betrachten des ewigen Schauspiels der Elemente



*Corot: La Chaumière.*

durchaus das Gefühl seiner Persönlichkeit; er taucht unter und verliert sich ganz darin; er wird zu einem Theil dessen, was er betrachtet. Die Erhabenheit der Natur liegt für ihn darin, dass sie alles Vorhandene, vom Wurm bis zum Menschen mit derselben Theilnahmlosigkeit behandelt. Der Mensch erfährt von ihr weder Liebe noch Hass, sie freut sich nicht über das Gute was er thut, klagt nicht über Sünde und Verbrechen, sondern sieht mit ihren tiefen ernsten Augen einfach über ihn hinweg, weil er ihr gänzlich gleichgültig. »Der letzte Deiner Brüder könnte vom Angesicht der Erde verschwinden, ohne dass eine Kiefernadel an den Zweigen darob erzitterte«. Die Natur hat etwas Eisiges, Gefühlloses, Grauenhaftes, und die Furcht, die sie wegen dieser Gleichgültigkeit einflössen könnte, hört nur auf, sobald wir das verwandtschaftliche Verhältniss verstehen lernen, in dem wir uns zur Umgebung befinden, sobald wir begreifen, dass Mensch und Thier, Baum und Blume, Vogel und Fisch derselben Mutter ihr Dasein danken. So endet Turgeniew bei Spinoza.

Und ähnlich Rousseau. Théodore Rousseau war eine Natur onhe alle Schwärmerei, darum bekam auch die Welt, die er malte, unter



*Corot: Le château de Beaune.*

seinen Händen etwas Ernstes, Unnahbares, Hartes. Einsam lebte er dahin, er floh die Menschen, deshalb sind auf seinen Bildern menschliche Figuren selten. Gern malte er die Natur an kalten, grau stimmungslosen Tagen, wenn die Bäume mächtige Schatten werfen und die Formen sich kräftig vom Himmel absetzen. Er ist nicht der Maler der Morgen- und Abenddämmerung. Es gibt kein Erwachen und keine Morgenröthe, keinen Reiz in diesen Landschaften und keine Jugend. Kinder würden hier nicht lachen und Liebespärchen nicht wagen, da zu kosen. Die Vögel würden in diesen Bäumen keine Nester bauen und die Jungen nicht zwitschern. Seine Eichen stehen da, als hätten sie von Ewigkeit her so gestanden. »Die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag«. Wie Turgeniew endete Rousseau im Pantheismus.

Immer mehr machte er sich mit der unendlichen Mannigfaltigkeit der Bäume und Pflanzen, des Terrains und des Himmels in den verschiedenen Stunden des Tages vertraut; immer mehr präcisirte er die Formen. Er wollte das organische Leben der unbeseelten Natur malen, das überall unbewusst webt, in der Luft ächzt, aus dem Busen der Erde strömt, im kleinsten Gräschen ebenso vibrirt wie es durch die Aeste der alten Eichen rollt. Keine Menschen sind es, diese Bäume und Kräuter, aber ihre besonderen Gesichter zeigen sie genau wie der Mensch. Die Pappeln wachsen wie Pyramiden und haben grün- und silberfarbige Blätter, die Eichen knorriges, weitausladendes Geäst und dunkles Laubwerk. Die einen stemmen sich fest und unbeweglich

dem Sturm entgegen, während die schlanken Pappeln schwank darunter sich biegen. Diese seltsame Verschiedenheit aller Naturformen, deren jede einzelne einen Daseinsverlauf abwickelt ähnlich dem des Menschen, verfolgte ihn als ungeheure Räthselfrage zeitlebens. Betrachtet seine Bäume, sie sind nicht todt; der Lebenssaft steigt ihnen unmerklich durch die starken Stämme bis in die kleinsten Aeste und Triebe, die sich am Ende des Zweiges krallend wie Finger ausbreiten. Der Boden arbeitet und verändert sich; jede Pflanze offenbart die innere Structur des Körpers, der sie hervorgebracht. Und dieses Streben ist ihm in seiner letzten Zeit sogar zum Fluche geworden. Die Natur wurde für ihn ein Organismus, den er studirte wie der Anatom den Cadaver, ein Organismus, an dem alle Glieder nach denselben logischen Gesetzen ineinander greifen wie die Rädchen einer Maschine und für dessen richtiges Funktioniren die kleinste Pflanze deshalb gleich nothwendig schien wie die mächtigste Eiche, der Kieselstein gleich wichtig wie der gewaltigste Felsen. Ueberzeugt, dass Nichts in der Natur nutzlos und gleichgültig sei, dass jedes seine Daseinsberechtigung habe und mithandle im webenden Leben des Alls, glaubte er, dass jedem Ding, so klein es wäre, auch malerisch seine besondere Bedeutung innewohne, bemühte sich, diese zu entdecken, sie evident zu machen und vergass darüber mehrmals, dass die Kunst Opfer bringen muss, wenn sie reizen will und bewegen. In seiner grenzenlosen Ehrfurcht für den logischen Organismus der Natur hielt er es für einen kategorischen Imperativ,



*Corot: Le parc des lions à Port-Marly.*



*Corot: Une Matinée.*

dem unendlich Kleinen gleiche Wichtigkeit wie dem unendlich Grossen zu geben. Dieses Vorgehen war chimärisch und daran scheiterte er. Das Einzige, was aus seiner letzten Zeit künstlerische Geltung bewahren wird, sind seine wunderbaren mächtigen Zeichnungen. Er hatte wie Keiner das Gefühl für Valeurs und wusste deshalb seinen Blättern — ganz abgesehen von der markigen Wucht des Strichs — auch eine merkwürdig schlagende Lichtwirkung zu geben. Ebenso bewundernswerth sind die unter dem Einfluss japanischer Bilderbücher entstandenen Aquarelle. Die kleinlich detaillirten Bilder dieser Jahre haben nur historisches Interesse, da es immer lehrreich ist, zu sehen, wie ein grosser Genius sich täuschen kann. Eines seiner letzten, die Ansicht des Montblanc mit dem unendlichen Horizont und zahllosen, scrupulös sorgfältig gezeichneten Terrainplänen, hat keine malerische Schönheit und Grösse mehr. Man kann vor diesem bizarren Werk die Willenskraft und Ausdauer des Künstlers anstaunen, der Eindruck bleibt immer ein mässiger. Jeder Erdwelle, jedem Grashalm, jedem Blatt wollte er das Geheimniss seines Daseins ablauschen; war ängstlich bedacht auf das, was



*Corot: Vue du village de Sin, près Douai.*

er die Planimetrie nannte, auf die Bedeutung der horizontalen Pläne, er accentuirte übermässig Detail und Beiwerk. Der pantheistische Glaube an die Natur brachte Théodore Rousseau zu Fall. Wer ihn nicht kannte, sprach von kindischem Tüpfeln und vom Verfall seines Talentes. Wer ihn kannte, sah in diesem Tüpfeln einen Ausfluss der gleichen Bestrebungen, die vor ihm der arme Charles de la Berge gehabt und auf denen gleichzeitig sich in England die Landschaftsmalerei der Praerafaeliten aufbaute. Befragt man seine Werke und liest dann sein Leben, so kommt man fast dazu, für ihn selbst eine Art religiöser Verehrung zu empfinden. Er hat etwas von einem Märtyrer, dieser unersättliche Beobachter, der das Studium der Terrainconstruction und der Anatomie der Baumäste wie einen heiligen Gottesdienst betrieb, dieser Mann, dessen Leben ein einziger Kampf war.

Erst hatte er Jahrzehnte lang um Brod und Anerkennung zu ringen. Es klingt schwer glaublich, dass seine Landschaften, noch nachdem sie 1848 sich Eingang in den Salon verschafft, dort Jahre lang Aergerniss erregten, nur weil sie — grün waren. Das Publikum war derart an die braunen Bäume und den braunen Rasen gewöhnt,



*Corot: Landschaft.*

dass jede andere Farbe in der Landschaft gegen den Anstand verstiess und der Philister vor einem grünen Bilde sofort »Spinat« rief. »Allez c'était dur d'ouvrir la brêche« sagte er in seinen spätern Jahren. Und als er endlich auf der Weltausstellung 1855 Europa deutlich gemacht, wer Théodore Rousseau sei, war sein Lebensabend wieder durch Leid und Krankheit getrübt. Er hatte ein armes, unglückliches Geschöpf geheirathet, ein wildes Waldkind, das einzige weibliche Wesen, das er während seines arbeitsamen Lebens zu lieben Zeit gefunden. Der Irrsinn packte sie nach wenigen Jahren der Ehe und Rousseau selbst ward, während er sie pflegte, von dem Gehirnleiden befallen, das seine letzten Jahre umnachtete. Ein Papagei kreischte, die wahnsinnige Frau tanzte und trillerte, als Théodore Rousseau 1867 im Sterben lag. Er ruht »dans le plain calme de la nature«, im Dorfkirchhof zu Chailly bei Barbizon angesichts seines vielgeliebten Waldes begraben. Millet setzte ihm den Grabstein, ein einfaches Kreuz auf unbehauenem Sandblock mit den auf einer Kupfertafel eingegrabenen Worten:

THÉODORE ROUSSEAU PEINTRE.



*Corot: Une idylle. Ronde d'enfants.*

»Rousseau c'est un aigle. Quant à moi je ne suis qu'une alouette qui pousse de petites chansons dans mes nuages gris«. Mit diesen Worten hat *Père Corot* seine Verschiedenheit von Rousseau gekennzeichnet. Sie bedeuten in der modernen Landschaftsmalerei die beiden entgegengesetzten Pole. Was die plastischen Künstler — Rousseau, Ruysdael und Hobbema — anzog, — das Relief der Gegenstände, die Macht der Conture, die Festigkeit der Formen — war Corots Sache nicht. Während Rousseau mit seinen Schülern nie über Farbe sprach, sondern als Ceterum censeo immer wiederholte: »Enfin, la forme est la première chose à observer«, gestand sich Corot selbst ein, das Zeichnen sei nicht seine starke Seite. Wenn er Felsen zu malen suchte, gelang ihm das mässig, und alle seine Bemühungen, menschliche Figuren zu zeichnen, waren, obwohl er in seinen letzten Jahren sogar mit nachhaltigem Eifer darauf zurückkam, doch selten von wirklichem Erfolg gekrönt. Einzelne Ausnahmen, wie das wunderbare Bild »die Toilette«, abgerechnet, sind die Figuren immer die schwächsten Partien seiner Landschaften und wirken nur gut, wenn sie, in den Hintergrund gesetzt, allein ihre zarte, in rosigem Duft verschwimmende Silhouette zeigen. Nicht viel besser glückten ihm Thiere, namentlich kommen auf seinen Bildern oft schwere, dicke, schlecht auf den Füssen stehende Kühe



*Corot: L'Italienne.*

vor, die man lieber hinwegwünscht. Unter den Bäumen malte er nicht die Eiche, den Lieblingsbaum aller für die Form schwärmenden Künstler, weder die Kastanie noch die Ulme, sondern er bevorzugte die Espe, die Pappel, die Erle, die Birke mit ihrem weissen, dünnen Stamm und ihren zitternden, blassen Blättern, die Weide mit ihrem leichten Laub, durch das spielend zarte Sonnenstrahlen rieseln. Bei Rousseau ist der Baum eine stolze, knorrige Persönlichkeit, ein adeliges, selbstbewusstes Geschöpf, bei Corot ein weiches, zitterndes, sich in duftiger Luft wiegendes Wesen, in dem es säuselt und flüstert von Glück und Liebe. Seine Lieblingsjahreszeit war nicht der Herbst, wenn die ausgereiften Blätter hart wie Stahl ruhig und unbeweglich sich in festen Linien vom klaren Firmament abheben, sondern der erste Frühling, wenn die äussersten Spitzchen der Zweige kleine Blättchen von zartem Grün ansetzen, die bei jedem kleinen Lufthauch schaudernd vibriren; er wusste ferner ganz wunderbar den Eindruck kleiner Grashälmchen und Blümchen zu geben, die im Juni auf der Wiese spriessen, er liebte den Saum eines Ufers, wo lange Büsche sich in's Wasser beugen, das Wasser selbst namentlich in seiner unbestimmten Klarheit und dem Schillern des Lichtes, das es da dunkel, dort leuchtend umspielt; den Himmel, der sich tief unten mit dem hellen Saum des Weihers oder den verschwimmenden Umrissen des Ufers vermählt, die Wolken auch, die den

Himmel durchziehen, da und dort ein helles leuchtendes Stück Blau umsäumend. Er hat den Morgen vor Sonnenaufgang geliebt, die weissen Nebel, die als leichter Gazeschleier über den Weihern lagern und beim ersten Sonnenstrahl mählig zerfliessen; aber er hat fast mehr noch für den Abend geschwärmt, für die weichen Dämpfe, die im Dämmerdunst niederschlagen und sich zu blassgrauem sammtenen Mantel verdichten, je mehr mit der Nacht Friede und Ruhe auf die Erde herabsteigt. Sein Feld war — in geradem Gegensatz zu Rousseau — alles Weiche und Wogende, Alles, was keine feste Form, keine scharfen Linien hat, und, indem es nicht zu klar zum Auge spricht, desto mehr zu nebelhaften Träumen ladet. Es lebte in Corot nicht die Seele eines Bildhauers, sondern die eines Dichters. Oder besser noch: Die Seele eines Musikers lebte in ihm, — die Musik ist die am wenigsten plastische Kunst. Es überrascht nicht, in seiner Biographie zu lesen, dass er gleich Watteau für die Musik mit fast noch grösserer Leidenschaft wie für die Malerei schwärmte, dass er immer, wenn er malte, ein altes Liedchen oder eine Opernarie auf den Lippen hatte, dass er mit der Musik gern Vergleiche zog, wenn er von seinen Bildern sprach, dass er im Conservatorium abonnirt war, in keinem Concerte fehlte und selbst die Geige spielte: es liegt etwas von dem milden Tone dieses Instrumentes auch über seinen Bildern, die in ihrem köstlichen Silberton



*Corot: Le printemps. Jeune fille cueillant des fleurs.*



*Corot: Orphée entrainant Eurydice.*

so lieblich feierlich anmuthen. Neben Rousseau, dem Plastiker, steht Père Corot als Idyllenmaler von weicher Grazie, neben Rousseau, dem Realisten, erscheint er als träumerischer Musiker, neben Rousseau, dem männlichen, ernst experimentirenden Geist nimmt er sich aus, wie ein verliebter, verschämt sinnlicher Backfisch. Rousseau nahte der Natur am hellen Tag als kühler Analytiker mit Hebeln und mit Schrauben, Corot streichelte sie, schmeichelte ihr, sang sie an mit werbenden Liebesliedern, so dass sie wie Venus zu Adonis zu ihm herniederstieg in den Stunden der Dämmerung und ihm als ihrem Liebling kosend die Geheimnisse zuraunte, die jener ihr gewaltthätig nicht abzutrotzen vermochte.

Camille Corot war 16 Jahre älter als Rousseau. Er gehörte noch dem 18. Jahrhundert an, der Zeit, als unter Davids Dictatur Paris sich in das kaiserliche Rom verwandelte. David, Gérard, Guérin, Prudhon, Künstler von so verschiedenem Talent, waren die Maler, deren Werke seine ersten neugierigen Blicke trafen, und es gehört kein Scharfsinn dazu, in den Nymphen und Amoretten, mit



*Corot: Concert Champêtre.*

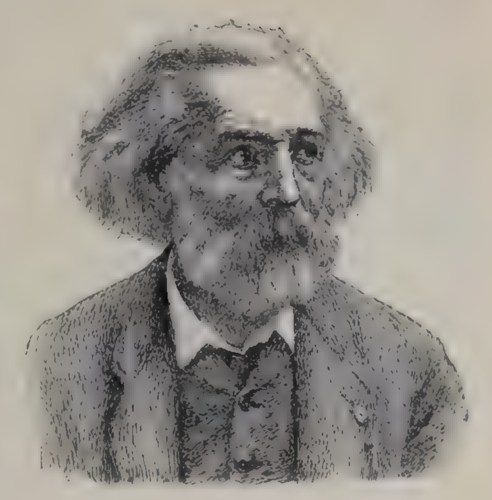
denen Corot später, besonders am Abend seines Lebens, seine duftigen Landschaften besäte, noch die directen Abkömmlinge der lieblichen Göttinnen Prudhons, Erinnerungen an seine von der Antike genährte Jugendzeit zu erkennen. Auch er war ein Kind des alten, engen, winkligen Paris. Sein Vater war Coiffeur in der Rue du Bac Nr. 37 und hatte ein junges Mädchen kennen gelernt, das in Nr. 1 derselben Strasse, dicht am Pont Royal, als Verkäuferin bei einer Putzmacherin arbeitete. Er führte seinen Barbierladen noch bis 1798, als Camille, der zukünftige Maler 2 Jahre zählte. Da übernahm Frau Corot selbst das Putzgeschäft, in dem sie früher gearbeitet. Man las an dem schmalen Häuschen Nr. 1 der Rue du Bac: Madame Corot, Marchande de modes. Herr Corot, ein kleiner, feiner, sehr correcter Herr, brachte das Geschäft schnell in die Höhe. Die Tuilerien waren gegenüber, und Corot wurde unter Napoleon I. der »Modist« des Hofes. Er muss als solcher einen ziemlichen Ruf gehabt haben, da selbst das Theater sich seiner bemächtigte. Ein damals häufig in der Comédie française gespieltes Stück enthielt die

Stelle: »Ich komme von Corot, konnte ihn aber nicht sprechen; er war in seinem Cabinet eingeschlossen, damit beschäftigt, einen Frühjahrshut zu componiren«.

Camille besuchte das Gymnasium in Rouen und sollte dann, dem Wunsche des Vaters gemäss, einen ernsten Beruf ergreifen, »mit dem Geld zu verdienen sei«. In einem Schnittwaarengeschäft mit der Elle begann er seine Laufbahn, durchlief mit dem Musterbuch unterm Arm die Vorstädte von Paris, um Tuch — couleur olive — zu verkaufen, und beging dabei in seiner Zerstreutheit die ungeschicktesten Sachen. Nach achtjährigem Widerstand willigte der Vater ein, dass er Maler werde. »Du bekommst einen jährlichen Wechsel von 1200 fr.; wenn du damit leben kannst, soll mir's recht sein.« Am Pont Royal, hinter dem väterlichen Häuschen, malte er sein erstes Bild, unter dem neugierigen Gelächter der kleinen Modistinnen, die vom Fenster aus zusahen und von denen eine, Mlle. Rose, ihm zeitlebens eine liebe Freundin blieb. Das war 1823, und seitdem vergingen 30 Jahre, bis er wieder in seinen Bildern auf französischen Boden zurückkehrte. Victor Bertin, der Classicismus, der Stil, die Kälte, wurde sein Lehrer. Er suchte emsig den andern zu folgen, zeichnete Studien, componirte historische Landschaften, malte, wie er die Akademiker malen sah. Um seine regelrechte Erziehung zu beenden, blieb ihm nur übrig nach Italien zu pilgern, wo Claude Lorrain einst gemalt und Poussin die historische Landschaft erfunden. 1825 — 28 Jahre alt — machte er sich mit Bertin und Aligny auf den Weg, blieb lange in Rom und kam bis Neapel. Die Classicisten, in deren Kreis er voll demüthiger Ehrfurcht eintrat, sahen ihn gern wegen seines heiter gleichmässigen Naturells und der hübschen Lieder, die er mit schöner Tenorstimme sang. Jeden Morgen ganz früh lief er, den Farbenkasten unterm Arm, ein sentimentales Liedchen auf den Lippen, hinaus in die Campagna und zeichnete die Ruinen mit architektonischer Strenge, ganz Poussin. Mit wohlabgewogenen historischen Landschaften konnte er 1827, nach 2½ jährigem italienischen Aufenthalt im Salon debutiren. 1835 und 1843 weilte er von Neuem in Italien, und erst nach dieser dritten Pilgerfahrt gingen ihm die Reize der französischen Landschaft auf.

Man kann über diesen ersten Theil in Corot's Werk schnell hinweggehen. Seine Bilder aus dieser Zeit sind nicht ohne Verdienst, und um gerecht darüber zu sprechen, müsste man sie mit den gleich-

zeitigen classicistischen Erzeugnissen vergleichen. Man findet dann eine breite, sichere Zeichnung, erkennt eine mächtige Hand, kann ein staunenswerthes Zunehmen des Könnens beobachten. Schon bei seinem zweiten Aufenthalt in Italien hat er nicht mehr als Ethnograph gemalt, sich nicht mehr im Einzelnen verloren. Doch erst in den Bildern aus seinen letzten zwanzig Jahren ist er Corot, der Theokrit des neunzehnten Jahrhunderts. Der zweite Corot hat den ersten ungeniessbar gemacht — wer hätte Lust, ihm darob zu zürnen! Wie hart wirken neben seinen späteren Bildern die Studien aus Rom, die der sterbende Maler dem Louvre vermachte und denen er als seinen Jungfernreden zeitlebens eine grosse Zärtlichkeit wahrte. Wie wenig haben sie von dem feinen harmonischen Licht seiner späteren Werke. Die grosse historische Landschaft mit Homer, auf der Licht und Schatten so schneidig neben einander stehen, die Landschaft Aricia, der heilige Hieronymus in der Einöde, das junge Mädchen, das lesend neben einem Bergstrom sitzt, der »Bettler« mit dem toll dahersausenden Pferdegespann, das Decamps nicht virtuoser hätte malen können, alles sind gute Bilder neben denen seiner Zeitgenossen, aber gegenüber echten Corots doch Schülerarbeiten von trockener harter Malerei, schwarzen brutalen Tönen und kalkiger gemauerter Atmosphäre. Es ist kein Odem in dieser Luft, keine Durchsichtigkeit, kein Leben; die Bäume bewegen sich nicht, sie tragen eine schwere Rüstung von Eisen.



*Jules Dupré.*

Corot näherte sich dem vierzigsten Jahr, dem Alter, in dem sich der Mensch für gewöhnlich nicht mehr verändert, als durch den Einfluss der Engländer und Rousseaus sich die grosse Umbildung der französischen Landschaftsmalerei vollzog. In academischen Traditionen erzogen, hätte er treu verharren können auf seinem Gebiete. Er musste vollständig umlernen, mit der Wahl der Gegenstände die Art der Behandlung ändern, um der jungen Schule zu folgen, und dieser Häutungsprocess hat weitere 15 Jahre erfordert. Noch 1843, als er nach Rückkehr von seiner dritten Romfahrt von



*Jules Duprés Haus in L'Isle Adam.*

der italienischen zur französischen Landschaft überging, waren seine Bilder hart und schwerfällig. Er hatte schon Boningtons und Constables Einfluss erfahren, an deren Seite sein erstes, 1827 ausgestelltes Bild hing. Aber das Werkzeug Licht und Luft zu malen fehlte ihm noch; seine Malerei hat nicht Weichheit und Leben. Selbst in der Stoffwahl ist er noch unsicher, kehrt mehr als einmal zur historischen Landschaft zurück und bewegt sich darin mit ungleichem Erfolg. Noch das Hauptwerk von 1843: die Taufe Christi in der Kirche Saint Nicolas du Chardonnet in Paris ist nur eine feinfühlige Nachahmung der alten Meister. Erst der Christus am Oelberg von 1844 im Museum von Langres wirkt wie das Glaubensbekenntniss eines Neubekehrten. In der Mitte des Bildes, vor einem kleinen Hügel kniet Christus betend am Boden, seine Schüler umgeben ihn, in den Schatten verschwindend, rechts strecken Olivenbäume ihre knorrigen Aeste in den schattigen Weg. Ein düster blauer Himmel, an dem flackernd ein Stern steht, ruht zitternd über der Landschaft. Ueber den Christus möchte man wegsehen — ohne die Unterschrift wäre er schwer erkennbar. Aber dieser weithin leuchtende Stern, die durchsichtige Klarheit des nächtlichen Firmaments, die leichten Wolken und luftigen geheimnissvollen Schatten, die huschend über den Boden gleiten, sie gehören nicht mehr dem falschen, sie verkünden den echten Corot. Seit dieser Zeit hat er den Weg gefunden, auf dem er nun frei und entschlossen ging.

Fünfundzwanzig Jahre war es ihm vergönnt, noch in vollkommener Reife, Freiheit und künstlerischer Unabhängigkeit zu schaffen. Man meint, er wäre bis zum 50. Jahre ein Kind gewesen und da erst in's Jünglingsalter getreten. Bis 1846 bezog er von seinem Vater wie ein Student den Jahreswechsel von 1200 fr. und als er in diesem Jahre das Kreuz der Ehrenlegion bekam, verwilligte ihm Herr Corot mit den Worten: »Na, Camille scheint ja doch Talent zu haben«, für die Zukunft das Doppelte. Ziemlich um dieselbe Zeit bemerkten seine Freunde, dass er eines Tages nachdenklicher als



*Die Brücke von L'Isle Adam.*

sonst in Barbizon umherging. »Ach mein Lieber, ich bin untröstlich, ich hatte bisher eine vollständige Sammlung von Corots, heute habe ich sie angebrochen und das erste Stück daraus verkauft«. Noch mit 74 Jahren meinte er, »wie schnell doch das Leben vergehe und wie sehr man sich anstrengen müsse, um noch was Gutes zu schaffen.« Die Kunstgeschichte bietet wenig Beispiele eines so langen Frühlings. Corot hatte das Privilegium, nicht zu altern; sein Leben war eine ewige Erneuerung. Die Werke, die ihn zum Corot machten, sind Jugendwerke eines alten Mannes, vollausgereifte Schöpfungen eines Greises, der — wie Tizian — ewig jung blieb; das ist auch zu ihrem künstlerischen Verständniss nicht unwichtig.

Corot war von allen Fontainebleauern am allerwenigsten Realist, am losesten mit der Erde in Verbindung, nie auf die exacte Wiedergabe eines Naturausschnittes bedacht. Gewiss hat er viel im Freien, doch weit mehr im Atelier gearbeitet, manche Gegend gemalt, wie sie vor ihm stand, aber öfter solche, die er nur in sich selbst sah. »Diese Nacht habe ich im Traume eine Landschaft gesehen«, soll er auf seinem Todtenbett gesagt haben, »deren Himmel ganz rosig war. Es war reizend, noch ganz deutlich steht sie vor mir, es wird wunderbar sein, das zu malen.« Wie viel Landschaften mag er so geträumt haben und nach dem Traumbild gemalt.



*Dupré: Les environs de Southampton.*

Das wäre für Junge eine sehr gefährliche Methode. Für Corot war es die einzige, die ihm gestattete Corot zu sein, weil so kein unpassendes Detail die reine poetische Vision störte.

Sein ganzes Leben war ein immer neues, kosendes Liebeswerben um die Natur gewesen. Als Kind blickte er von seinem Dachstübchen herab auf die wallenden Nebel der Seine; als Gymnasiast in Rouen wandelte er traumverloren die Ufer des grossen Stromes entlang; da er älter geworden, bezog er jedes Jahr mit seiner Schwester ein kleines Landhaus in Ville d'Avray, das ihm sein Vater 1817 kaufte. Hier stand er tief Nachts, wenn Alle schliefen, am offenen Fenster, ganz vertieft in die Betrachtung des Himmels, das Plätschern des Wassers, das Säuseln der Bäume. Ganz einsam. Kein Laut störte seine Träumereien, und geistesabwesend badete er sich in der weichen, feuchten Atmosphäre, in dem feinen, vom nahen Flusse aufsteigenden Dunst. In seiner erregten Seele malte Alles sich harmonisch ab, seine Augen sahen das Einzelne verschwimmend im Ganzen; er fing an, die Natur nicht zu sehen — sie wie ein geliebtes Weib zu fühlen, ihren Odem einzusaugen, ihren Herzschlag zu hören.

Man kennt den wunderbaren Brief, in dem er Jules Dupré den Tag eines Landschafters beschreibt: »On se lève de bonne heure,



*Dupré: Soleil couchant.*

à trois heures du matin, avant le soleil; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend. On ne voit pas grand'chose d'abord. La nature ressemble à une toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques masses: tout est embaumé, tout frisonne au souffle fraîchi de l'aube. Bing! le soleil s'éclaircit . . . le soleil n'a pas encore déchiré la gaze derrière laquelle se cachent la prairie, le vallon, les collines de l'horizon . . . Les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi. Bing! . . . Bing! . . . un premier rayon de soleil . . . un second rayon de soleil . . . Les petites fleurettes semblent s'éveiller joyeuses . . . Elles ont toutes leur goutte de rosée qui tremble . . . les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin . . . dans la feuillée, les oiseaux invisibles chantent . . . Il semble que ce sont les fleurs qui font la prière. Les Amours à ailes de papillons s'ébattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes . . . On ne voit rien . . . tout y est. Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui, au reste . . . monte . . . monte . . . aspiré par le soleil . . . et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant . . . On distingue enfin tout ce que l'on devinait d'abord«. Zum Schluss folgt eine Ode auf den Abend, die wohl zu den feinsten



*Dupré: La Mare.*

Blättern französischer Lyrik zählt: »La nature s'assoupit . . . cependant l'air frais du soir soupire dans les feuilles . . . la rosée emperle le velours des gazons . . . Les nymphes fuient . . . se cachent . . . et désirent être vues . . . Bing! une étoile du ciel qui pique une tête dans l'étang . . . Charmante étoile, dont le frémissement de l'eau augmente le scintillement, tu me regardes . . . tu me souris en clignant de l'oeil . . . Bing! une seconde étoile aparaît dans l'eau; un second oeil s'ouvre. Soyez les bienvenues, fraîches et charmantes étoiles . . . Bing! Bing! Bing! trois, six, vingt étoiles . . . Toutes les étoiles du ciel se sont donné rendez-vous dans cet heureux étang . . . Tout s'assombrit encore . . . L'étang seul scintille . . . C'est un fourmillement d'étoiles . . . L'illusion se produit . . . Le soleil étant couché, le soleil intérieur de l'âme, le soleil de l'art se lève . . . Bon! voila mon tableau fait!«

Wer über Corot nichts als diese Zeilen gelesen hat, kennt ihn. Das Wörtchen Bing allein in seinem hellen Silberklang enthält und erklärt seine Kunst. Wie leis angeschlagene Violinsaiten vibriren



*Dupré: La Barque.*

die Worte und möchten Mozart'sche Musik zur Begleitung. Ich weiss nicht, wer backfischhaft verliebter, so kosend verführerisch und erregt, so wollüstig und doch schamhaft — das ganze weiblich Zarte der Natur, die aufgelösten Haare der Birken, den wogenden Busen der Luft, die frische Jungfräulichkeit des Morgens, die müde Sinnlichkeit des Abends beschrieb.

Zu diesen Eindrücken von Rouen, Ville d'Avray und Barbizon kamen schliesslich noch die von Paris. Denn Corot war in Paris geboren, er verliess es oft, kam aber doch immer zurück, hat den grössten Theil seines Lebens da verbracht und vielleicht gerade hier in seiner letzten Zeit die poetischsten Werke geschaffen. Er brauchte in diesen Jahren keine Landschaften mehr, er brauchte, um sie entstehen zu sehen, nur einen Himmel. Allabendlich, wenn die Sonne untergegangen, verliess er sein Atelier, zur Zeit, wenn die Dämmerung eben begann und Alles umschleierte. Er hob die Augen zum Himmel auf, dem einzigen Theil der Natur, der sichtbar blieb — wie oft kehrt dieser Pariser Dämmerungshimmel in Corots Landschaften wieder! Er konnte am Ende seines Lebens sich wirklich einem Traum überlassen. Die Zeichnungen und zahllosen Studien



*Dupré: Landschaft mit Regenstimmung.*

seiner Jugend bekunden die Aengstlichkeit, Geduld und Genauigkeit seiner Vorbereitung. Sie gaben ihm später, als er seiner Hand ganz sicher, das Recht zu vereinfachen, weil er Alles von Grund auf wusste. So malt Boecklin — ohne Modell — seine Bilder — und so hat Corot seine Landschaften gemalt. Die schwierigsten Probleme sind anscheinend improvisirend gelöst, gerade dadurch gibt der Anblick eines Corot jenes unsagbare Wohlgefühl, jenen Eindruck reizendster Leichtigkeit. So schreibt nur eine Hand, die vierzig Jahre den Pinsel geführt. Alle Wirkungen sind erreicht mit dem kleinsten Aufwand von Kraft und Stoff. Die Zeichnung schwebt hinter der wie hingeblasenen Farbe, als sähe man in's Weite durch eine dünne Gaze. Wer so viele Jahre wie er mit geduldigem, aufmerksam beobachtendem Auge die Wirklichkeit betrachtet, seine Phantasie tagtäglich mit Natureindrücken durchsättigt hatte, der durfte schliesslich wagen, nicht mehr die oder jene Scenerie, sondern den Duft, die Essenz der Dinge zu malen, frei von allem beschwerenden, erdigen Beiwerk seine Visionen, seine Seele allein zu geben. Es wäre verführerisch, Corots Bilder nur als »Bekenntnisse einer schönen Seele« zu würdigen.

Corot war gross und stark wie ein Herkules. In seiner blauen Blouse, mit seiner wollenen Mütze und der unvermeidlichen, historisch



*Dupré: La Charrette de Foin.*

gewordenen kurzen Corotpfeife im Mund, hätte man ihn eher für einen Fuhrmann, als einen berühmten Maler gehalten. Aber zu gleicher Zeit blieb er sein ganzes Leben lang ein — junges Mädchen; 20 Jahre älter als alle grossen Landschafter der Epoche, war er zugleich ihr Patriarch und jüngerer Kamerad. Seine langen, weissen Haare umrahmten ein unschuldiges, roth angehauchtes Landmädchengesicht, und seine freundlichen guten Augen waren die eines Kindes, das auf Märchen lauscht. 1848, während des Barrikadenkampfes, fragt er in kindlichem Erstaunen: »Was gibt es? Sind wir mit der Regierung nicht zufrieden?« Und 1870, während des Krieges, kauft er, das grosse 74jährige Kind mit den weissen Haaren, sich noch eine Flinte, um mit gegen Deutschland zu kämpfen. Die Wohlthätigkeit war die Freude seines Greisenalters. Jeder Freund, der um ein Bild ihn anbettelte, bekam es, dem Geld gegenüber hatte er die Gleichgültigkeit des bedürfnisslosen Klausners, der nicht säet und nicht erntet und von seinem himmlischen Vater doch ernährt wird. Einem Bekannten, dem er gegen seine Gewohnheit 5000 Francs verweigerte, läuft er athemlos nach: »Verzeih, ich bin ein Geizhals, da sind sie.« Und als ihm ein Kunsthändler 10,000 Francs bringt, weist



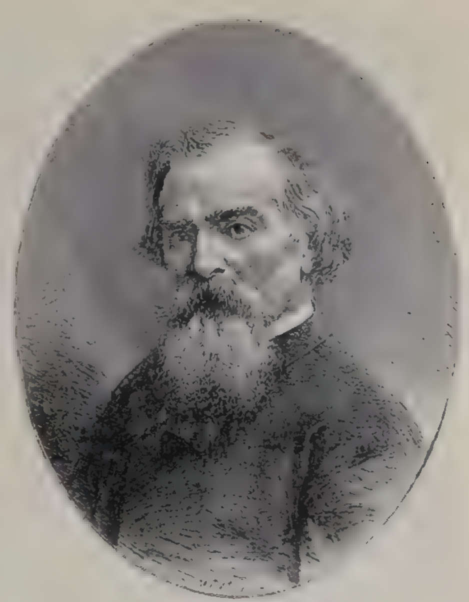
*Dupré: Le vieux Chêne.*

er ihn an: »Schicken Sie es der Wittwe meines Freundes Millet; nur muss sie glauben, dass Sie Bilder von i h m verkauft haben.« Seine einzige Passion war die Musik, sein ganzes Leben »ein ewiges Lied«. Corot war ein glücklicher Mensch und keiner verdiente mehr es zu sein. In seiner gütigen Lebhaftigkeit und immer gleichmässigen Heiterkeit war er der Liebling Aller, die ihm nahe traten und ihn traulich ihren Papa Corot nannten. Alles war gesund an ihm, natürlich, er war eine harmonische Natur, glücklich zu leben und zu schaffen. Diese Harmonie spiegelt sich in seiner Kunst. Auch in der Natur sah er die Freude, die er in sich selbst trug.

Alles Rauhe oder Schreckliche meidet er — wie sein eigenes Leben ohne Romane und Schreckenskatastrophen verlief. Kein Bild, auf dem ein geängstigter Baum vom Winde gepeitscht wird — auch Corots Seele ward weder von Leidenschaften noch Schicksalsschlägen berührt. Es gibt Luft in seinen Landschaften, aber niemals Sturm; wohl Bächlein, aber keine Giessbäche; Gewässer, aber keine Brandungen; Ebenen, nicht zerklüftete Gebirge — sie sind sanft und friedlich wie sein eigenes Herz, dessen Ruhe auch der Sturm nie trübte.

Kein Mensch lebte geordneter, regelmässiger, vernünftiger. Er war verschwenderisch nur, wenn es sich um Andere handelte. Kein Abend verging, ohne dass er seine Whistpartie mit seiner Mutter spielte, die kurz vor ihm erst starb und vom Greise noch mit der hingebenden Zärtlichkeit des Kindes geliebt ward. Er hatte von früh an ganz feststehende Gewohnheiten, die die Tage lang machen und Zeit-

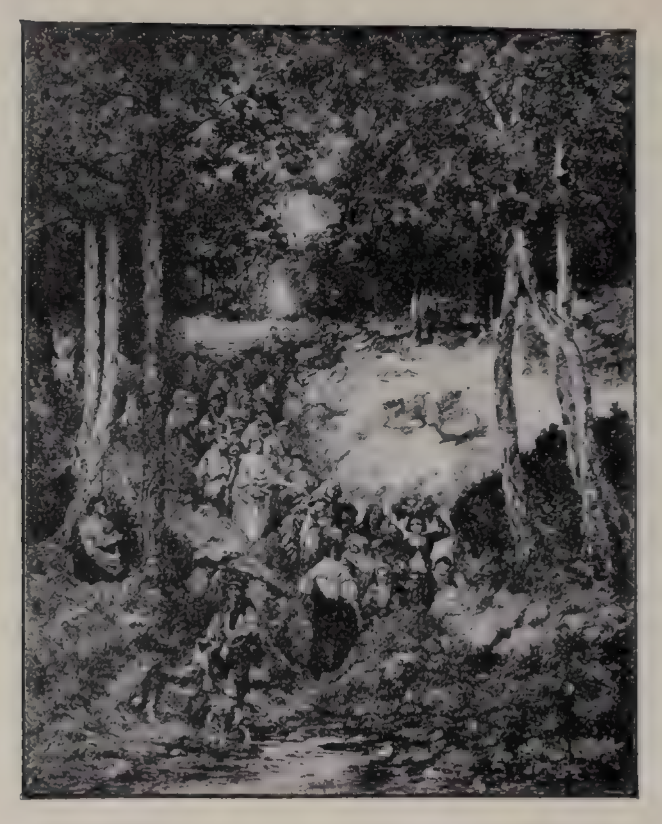
vergeudung verhindern. Die acht Jahre, die er im Schnittwaarengeschäft des Herrn Delalain verlebte, hatten ihn an Pünktlichkeit gewöhnt. Jeden Morgen sehr früh stand er auf, war 3 Minuten vor 8 Uhr ebenso pünktlich im Atelier wie er vorher hinter dem Ladentisch gewesen, und that, ohne Fieber und Trägheit, heiter vor sich hinsummend, sein Tagewerk mit jener stillen Ruhe, die am weitesten vorwärts kommt.



*Narcisse Diaz.*

Darum hasste er auch in der Natur alle Leidenschaft, alles Unregelmässige, plötzlich Auftretende, Müde, das Fieberhafte des Gewitters, wie die schlaffe Trägheit sommerlicher Gluth. Er liebte alles, was ruhig, gleichmässig und frisch, friedlich und heiter ist und in seiner Ruhe bezaubert: den hellen, zarten Himmel, grün angehauchte Wiesen und Waldungen, die Bächlein und Hügel, das regelmässige Erwachen des Frühlings, die sanften, stillen Stunden der Abenddämmerung, den thaufrisch lachenden Morgen, die zarten Dämpfe, die sich langsam auf der Oberfläche stiller Gewässer bilden, die Heiterkeit sternenklarer Nächte, wenn alle Stimmen schweigen, jedes Lüftchen ruht: es spiegelt sich in Allem die Heiterkeit seiner eigenen Seele.

Man möchte weiter noch gehen und sagen: in Corots Bildern spiegelt sich seine Güte. Corot liebte die Menschen und wollte sie glücklich und scheute vor keinem Opfer zurück, seinen Freunden zu helfen. Darum liebte er auch das Land und wollte es glücklich, belebt und erheitert durch menschliche Wesen. Das ist der grosse Unterschied zwischen ihm und Chintreuil, der ihm sonst so ähnelt. Auch Chintreuil malte die Natur, wenn sie lächelnd aufschaudert unter dem sanften, belebenden Blick des Frühlings, doch die Figuren fehlen in seinen Bildern. Ein menschenscheuer, verdrossener, schüchterner Mann, glaubte er, die Natur auch fühle in der Einsamkeit sich am wohlsten. Dickes, undurchdringliches Gestrüpp, einsame Schlupfwinkel in dichtem Gehölz, aus dem zuweilen eine er-



*Diaz: La descente des Bohémiens.*

schreckte Hirschkuh unruhig spähend den Kopf streckt — das ist die Scenerie die Chintreuil liebte. Corot, der die Einsamkeit nicht vertragen konnte, sondern immer der Mittelpunkt einer heitern Geselligkeit war, machte auch die Natur zu einem geselligen Wesen. Frauen, Männer, Kinder, Reiter beleben seine Waldungen und Wiesen. Auch Bauern zuweilen bei der Feldarbeit, doch wie wenig ähneln sie den Bauern Millets. Die Landleute des Meisters von Gruchy sind ebenso hart und rauh als sie wahr sind; die Last des Lebens hat ihre Körper gebeugt, in frühzeitige Falten die Gesichter gelegt; vor der Zeit sind sie alt, jeden Abend müde. Corots Arbeiter ermatten nicht; mehr hingehaucht als gemalt, mehr geträumt als gesehen, leben sie in der frischen Luft, frei und zufrieden, ein ätherisches Dasein, haben nie gelitten, so wie Corot selbst keine Leiden kannte. Doch gewöhnlich wollten in die glücklichen Gefilde, die seine luftige Phantasie ihm vorzauberte, Menschen überhaupt nicht passen, da kam der Augenblick, wo Prudhon auflebte. Die Nymphen und Bacchantinen, denen er als Jüngling beim Grabmal des Virgil begegnet, sie suchten ihn am Abend seines Lebens auch im Wald von Fontainebleau, in den Gefilden von Ville d'Avray auf.

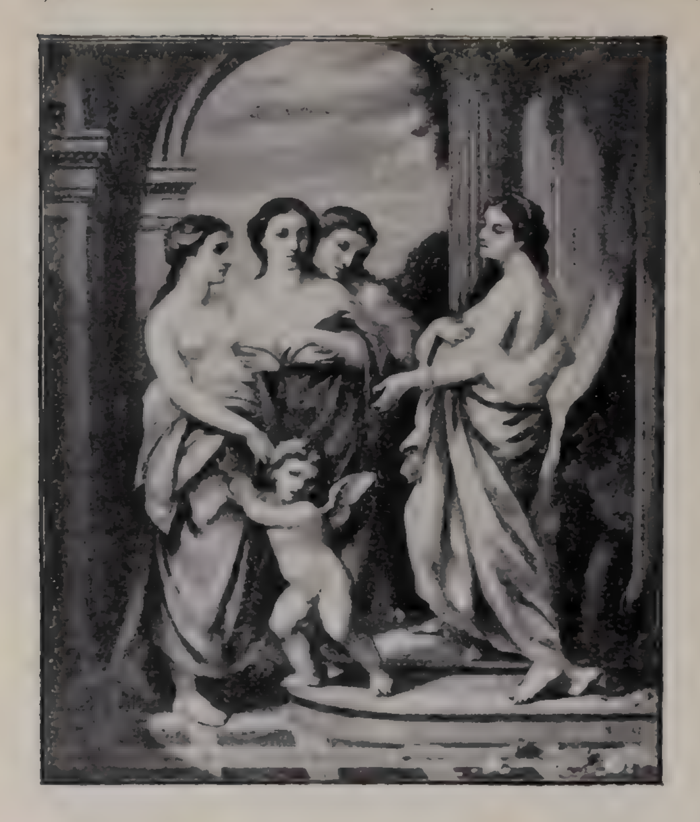
Er träumt in seinen Bildern von Säulen und Altären, bei denen mythische Gestalten, am Bache schlafende Dryaden, tanzende Faune junctaequae nymphis gratiae decentes in classischer Gewandung sich bewegen. In diesem Sinne war er zeitlebens Classicist. Nur sind seine Nymphen keine „Staffage“, nicht Angehörige der verwelkten



*Diaz: Tronc d'arbre.*

Truppe classischer Wesen, denen die Akademie so lange eine Altersversorgung in den Ruinen verlassener Tempel gewährte. Sie sind bei Corot die natürlichen Bewohner einer Welt von Harmonie und Licht, die logische Ergänzung seiner Naturvisionen — so wie Beethoven in der neunten Symphonie zur Menschenstimme überging. Kaum hat er die Linien der Landschaft hingehaucht, da verlassen die Nymphen und Tritonen, die strahlenden Kinder der griechischen Idylliker, die vergilbten Blätter der Bücher, um Corots Haine zu bevölkern, sich im abendlichen Schatten seiner Wälder zu laben.

Denn die Abenddämmerung, die Stunde nach Sonnenuntergang, das besonders ist die Stunde Corots: selbst die Vorliebe für die harmonische Natur des ersterbenden Lichtes war ein Ausfluss seines eigenen harmonischen Naturells. Corot war, wenn er wollte, auch ein Colorist ersten Ranges. Die Weltausstellung 1889 enthielt Frauenbilder von ihm, die in der herben, strengen Schönheit der Gesichter Feuerbach ähnelten, in der volltönigen Saftigkeit der phantastischbunten Costüme an Delacroix gemahnten. Aber im Allgemeinen bezeichnen seine Werke gegenüber den coloristischen Orgien der Romantik die zarteste farbige Enthaltsamkeit. Eine silberhelle Wasserfläche, die elfenbeinerne Haut einer Nymphe ist gewöhnlich der einzige Farbenhauch, der in den perlgrauen Nebeldunst seiner Bilder hereinweht. Corot vermied als Mensch alle Gegensätze und Dramen; alles Schroffe, alles Laute war ihm zuwider. Deshalb bevorzugte auch der Maler die hellgrauen Abendstunden, in denen die Natur selbst sich wie in zart verschwimmende Florschleier hüllt. Hier konnte er ganz Corot sein, ganz ohne Conturen, fast ohne Farben malen, nur noch in



*Diaz: N'entrez pas.*

weicher, dämmeriger Atmosphäre baden. Er sah keine Linien mehr, Alles war Hauch, Duft, Zittern, Geheimniss. »Ce n'est plus une toile et ce n'est plus un peintre, c'est le bon Dieu et c'est le soir«. Elysische Lüfte fingen an zu wehen; das matte Echo rauschender Bächlein verhallte leise flüsternd im Wald; die weichen Arme der Nymphen umschmiegten ihn und aus dem nahen Gehölz klangen zart verschmelzende Melodien wie Aeolsharfen herüber:

Rege dich, du Schilfgeflüster;
Hauche leise, Rohrgeschwister;
Säuselt, leichte Weidensträuche;
Lispelt, Pappelzitterzweige
Unterbroch'nen Träumen zu.

Harmonisch wie sein Leben und seine Kunst war sein Ende. Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour. Seine Schwester, mit der zusammen der alte Junggeselle gelebt hatte, war im Oktober 1874 gestorben, und Corot liebte die Einsamkeit nicht. Am 23. Februar 1875 nachdem er gerade sein 79. Jahr vollendet — hörte man ihn, wie er im Bett liegend mit den Fingern in der Luft zeichnete: »Gott, ist das schön, die schönste Landschaft, die ich gesehen habe«. Als ihm die alte Haushälterin das Frühstück bringen wollte, sagte er lächelnd: »Heut frühstückt Père Corot dort oben«. Selbst die Krankheit der letzten Tage konnte nichts von seiner Heiterkeit rauben und als seine Freunde ihm in der Todesstunde die goldene Medaille brachten, die zum Andenken an sein 50jähriges Künstlerjubiläum geprägt war,



*Diaz: Sous la Feuillée.*

meinte er mit Freudenthränen in den Augen:» Man ist doch glücklich, sich so geliebt zu wissen; ich habe gute Eltern, liebe Freunde gehabt — ich danke Gott«. Mit diesen Worten ging er ein in seine wahre Wohnung, das Vaterland seiner Seele, nicht in das Paradies der Kirche, in die elysischen Gefilde, die er so oft geträumt und gemalt hatte: Largior hic campos aether et lumine vestit purpureo.

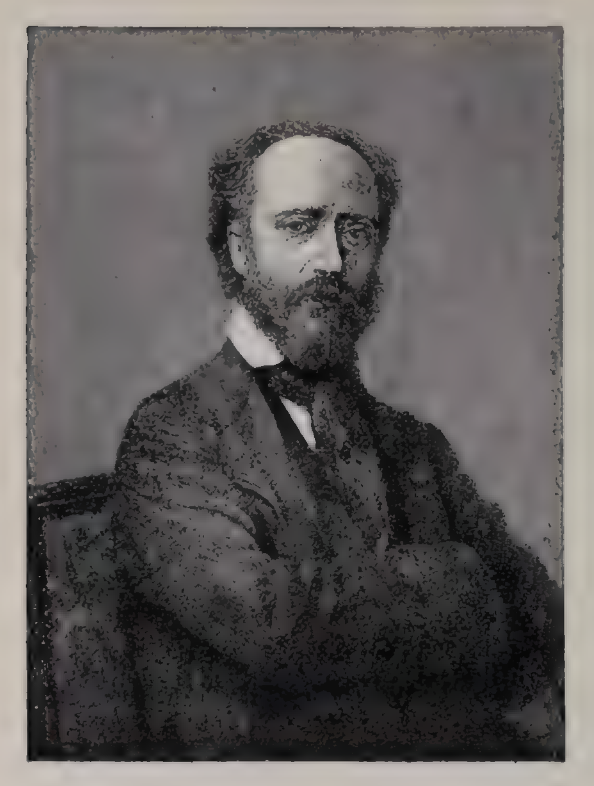
Als sie ihn hinaustrugen aus seinem Hause Faubourg-Poissonière und ein Vorbeigehender fragte, wer begraben werde, antwortete eine dicke Krämerin, die in der Hausthür stand: »Ich weiss nicht, wie er heisst, aber er war ein guter Mensch.« Beethovens C-moll-Symphonie wurde nach seiner Bestimmung beim Begräbniss gespielt und als der Sarg hinabgelassen ward, schwang sich eine Lerche jubelnd gen Himmel. »Den Künstler wird man schwer, den Menschen nie ersetzen«, hat Dupré am Grabe Corots gesagt. Am 27. Mai 1880 ward ihm am Saum des Weihers von Ville d'Avray, inmitten des dämmerigen Waldes, wo er so oft geträumt hatte, ein schlichtes Denkmal enthüllt. Er starb im vollen Künstlerruhm, doch erst die 40 Bilder, die 1889 die Centennarausstellung vereinte, brachten ganz zum Bewusstsein, was die moderne Kunst in Corot besass: einen Meister ewiger Meisterwerke, den grössten Poeten, die zarteste Seele des neunzehnten Jahrhunderts, so wie Fra Angelico die zarteste Seele des fünfzehnten, Watteau der grösste Poet des achtzehnten Jahrhunderts war.



*Diaz: Sous bois. Fontainebleau.*

*Jules Dupré*, der melancholische Mann, den ein einsames Dasein in leidenschaftlicher Arbeit verzehrte, steht neben Corot, dem Mozart, als der Beethoven der modernen Landschaft. War Théodore Rousseau der Epiker, Corot der Idylliker, so erscheint Dupré als der Tragiker der Schule von Fontainebleau. Rousseaus Natur ist dem Menschen gegenüber rauh, hart und gleichgültig. Für Corot ist Gott der grosse Philanthrop, der die Menschen glücklich sehen will, der den Frühling nur kommen, die lauen Winde nur wehen lässt, damit die Kinder da unten ihre Freude dran haben. Seine Seele ist, wie es im Werther heisst, »heiter gleich denen süssen Frühlingsmorgen«. Jules Dupré hat weder die Sachlichkeit Rousseaus, noch die Zärtlichkeit Corots, weder kühl noch leis sind seine Töne. »Quant derrière un tronc d'arbre où derrière une pierre, vous ne trouvez pas un homme, à quoi ça sert-il de faire du paysage«. Dort umschmeichelt der leichte Flügelschlag der Zauberflöte, hier trifft der Eroica schrecklicher Hauch das Ohr. Rousseau schaut der Natur mit weit geöffneter Pupille, kritischen Blicks in's Herz. Corot bewirbt sich

um sie streichelnd, lächelnd, kosend, Dupré pathetisch, Thränen im Auge, klagend. Es ertönen bei ihm die mächtigen Fugen des Romantismus. Die Bäume fangen an zu leben, die Wellen lachen und weinen, der Himmel singt und klagt, die Sonne, der grosse Kapellmeister, bestimmt die Accorde. Schon die beiden Bilder, mit denen er 1835 im Salon erschien, nachdem er die Porzellanmanufactur von Sèvres verlassen und während eines Aufenthaltes in England Constable kennen gelernt, die »Umgebung von Southampton« und »le Pacage dans le Limousin« zeigten ihn als fertigen Meister. Alles bewegte sich und ächzte in der »Umgebung von Southhampton«. Ueber ein hügeliges Land saust wie ein wildes Heer eine finstere Windsbraut hin, hastig, überflügelnd, düster, fortreissend, wild hinfegend. Sie wirft den dünnstämmigen Bäumen die Haare nach hinten. Regenschwangeres Gewölke umwallt wie in Eilmärschen den Horizont. Die ganze Landschaft ist auf der Flucht; das Gehölz scheint sich wie ein Wanderer zu ducken. Hinten sind einige Figuren erkennbar, Leute, die durch den Sturm bei der Arbeit überrascht werden, Pferde, deren Mähnen im Winde fliegen, ein Reiter, der sich und sein Thier flüchtet. Ein sumpfiges Gewässer kräuselt wie stirnrunzelnd seine Wogen. Alles lebt und bebt in dieser grandiosen Einsamkeit, in dem Zusammenspiel von wirren, gleich Vögeln aufgescheuchten Lichtern, von Wolkeneile, Zweigeflattern und schauernder Gräserflucht. »Le Pacage dans le Limousin« war von derselben zwingenden Energie, ein bewunderswerthes Bild 1835 und bewundernswerth noch heute. Die grossen alten Bäume standen da wie gewaltige Säulen, das Gras war intensiv grün, regengeschwängert; die Natur schüttelte sich gleichsam im Fieber. Und Dupré hat das lyrische Fieber des Romantismus zeitlebens behalten. Der letztheimgegangene Kämpfer des Romantismus, hat er das Banner der stolzen Generation von 1830 noch fast zwei Menschenalter getragen, blieb bis zum Tode 1889 auf dem Boden stehen, auf den Paul Huet die französische Landschaft gestellt — nur dass Huet seine malerischen Effecte auf dem Wege der Combination und Berechnung erzielte, Dupré dagegen stets als grosser, wahrer, überzeugender Poet erscheint. Allabendlich sah man ihn in L'Isle Adam, wo er sich 1849 niedergelassen, einsam die Fluren durchstreichen, selbst wenn strömender Regen klatschend herniederschlug. Einer seiner Schüler erzählt, als sie Nachts einmal während eines Sturmes auf der Oisebrücke standen, sei Dupré in



*Charles François Daubigny.*

Weinkrampf ausgebrochen vor dem gewaltigen Schauspiel. Er war ein Fanatiker des Gewitters, der bebend den himmlischen Tragödien lauschte, ein leidenschaftlicher, sich verzehrender Geist, der gleich seinem literarischen Doppelgänger Victor Hugo die schöne Landschaft nur da, wo sie wild und grossartig ist, suchte. Er ist der Maler der geängstigten Natur und des majestätischen Schweigens, das auf den Sturm folgt. Bald ist das Thema seiner Bilder die aufwirbelnde Angst der gelben Blätter, die der Wind aufscheucht, die entfliehen und sich bunt durcheinanderdrehen, die schaudernd, verstört, in toller Jagd sich in die Furchen schmiegen, in die Gräben stürzen, an die Baumstämme kleben, um Schutz vor ihrem Verfolger zu finden. Bald pfeift der Nachtwind um eine alte Kirche, dreht sausend die kreischende Wetterfahne im Kreise herum, rüttelt ächzend mit unsichtbarer Hand an den Thüren, dringt durch die Fenster und sucht, eingeschlossen in sein steinernes Gefängniss, heulend und klagend wieder einen Ausweg. Malt er Marinen, dann braust und stöhnt das Meer wie ein altes heiseres Ungethüm, die Farbe des Wassers ist schmutzig und leichenfahl; die bellende Meute der Wogen stürmt wie ein unendliches Heer daher, vor dem alle menschliche Macht zurückweicht. Losgerissene Steine zerschellen unter schrillem Getöse am Ufer. Die Wolken sind unheimlich trüb, da dem Rauch eines Kohlenfeuers gleichend, dort von blendender Weisse, angeschwollen, als müssten sie bersten. Er feiert die Phaenomene, die Bewegung des Himmels, die Natur in ihrer grollenden Majestät, die sprühendsten Erscheinungen des atmosphärischen Lebens. Rousseaus höchstes Ziel war die Effectlosigkeit und Corot kannte nur die Grazie

des Tons; ein Bild von ihm besteht »aus einem wenig grau und einem gewissen je ne sais quoi«. Jules Dupré ist der eigentliche Farbendichter der Gruppe, zieht im romantischen Farbenconcert die rauschendsten Register. Sein Licht erstrahlt nicht in leise vibrirenden Silberklängen, es ballt sich zu gellend rothen Sonnen zusammen. »Ah la lumière, la lumière!« Neben den flammenden Farben der Abendröthe malt er die schwärzesten Schatten. Er schwelgt in Contrasten. Die liebste Farbenstimmung ist ihm ein gespenstischer Sonnenuntergang, in den eine knorrige Eiche oder das dunkle Segel eines kleinen Fahrzeuges wie ein geisterhaftes Phantom hineinragt.



*Daubigny: Printemps.*

Schauernd und sehnend blickt er in das Wogengewühl und hört den mondbeglänzten Strom rollen und klingen. Nacht, Regen und Sturm thuen ihm wohl. Corots sanfte Bächlein werden bei ihm zur wühlenden, rollenden Fluth, zum stürmenden, reissenden Strome. Der Wind weht nicht, sondern braust verheerend über das Thal. Die Wolken, bei Corot silbern und gutmüthig wie weisse Lämmlein, sind bei Dupré drohend und schwarz wie Geister der Hölle. Bei Corot wiegt der sanfte Morgenwind die lieben Wolken am Himmel herüber, bei Dupré bläst ein nasskalter Abendwind unheimlich graue Nebel in's Thal hinein und der Sturmwind zerreisst die Gewitterwolken.

Wenn ich fern auf nackter Haide wallte,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schooss
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloss,
Wenn der Sturm mit seinen Wetterwogen
Mir vorüber durch die Berge fuhr
Und des Himmels Flammen mich umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur.



*Daubigny: Ecluse dans la vallée d'Optevoz.*

*Diaz,* der in seiner Jugend mit Dupré in der Porzellanmanufactur von Sèvres arbeitete, ist der erste der stolzen Plejade, der nicht aus Paris selbst stammte. Von edler spanischer Abkunft — Narciso Virgilio Diaz de la Peña lautete sein volltönender Name — war er 1807 in Bordeaux geboren, nachdem seine Eltern in Folge der Revolution über die Pyrenäen geflüchtet waren, und auch in seinen Landschaften macht sich vielleicht ein wenig der Spanier bemerkbar. Diaz hat etwas von Fortuny. Neben dem grossen, nach Wahrheit ringenden Genie, dem männlichen Ernste Rousseaus, den düster hingefegten, urkräftigen Landschaften Duprés mit ihrer tiefen, pathetischen Poesie erscheinen die perlenden, schmeichelnden Bilder von Diaz ein wenig als leichte Waare. Die Natur ist ihm ein Clavier, um capriciöse Phantasien darauf zu spielen. Seine Bilder wirken auf das Auge wie funkelnde Diamanten, und man muss diesen Reiz auf sich wirken lassen, ohne nach der Ursache zu fragen, sonst entflieht er. Diaz hatte vielleicht ein wenig zu sehr das Talent des Taschenspielers. Das funkelt wie in einem Zauberkaleidoskop. »Du malst Brennnesseln, ich ziehe Rosen vor«, ist die bezeichnende Aeusserung, die er gegen Millet that. Seine Malerei ist prickelnd und schillernd wie ein Pfauenschwanz aber — gerade in diesem Schillern oft von unsagbarem Reiz. Sie hat das raketenhaft Geistreiche, sprühend Chevalereske, das dem Menschen eigen



*Daubigny: Le printemps.*

war und ihn zum beliebtesten Gesellschafter, zum enfant terrible und geistigen Mittelpunkt des Kreises von Fontainebleau machte.

Auch ihm war wie seinen grossen Genossen Rousseau und Dupré die Armuth eine lange Begleiterin. Kurz nach seiner Geburt starb der Vater. Frau Diaz, ohne alle Mittel, kam nach Paris, wo sie sich durch Unterricht im Spanischen und Italienischen den Unterhalt erwarb. 10 Jahre alt, stand der Knabe als Waise auf dem Pflaster der Riesenstadt. Ein protestantischer Pfarrer in Bellevue nahm sich seiner an. Hier geschah das Unglück, von dem er später so gern erzählte. Bei einem seiner Streifzüge durch den Wald wurde er von einer giftigen Fliege gebissen und musste seitdem mit einem hölzernen Bein, das er son pilon nannte, durch's Leben stelzen. Seit seinem 15. Jahr arbeitete er, erst als hinkender Ausläufer, dann als Porzellanmaler — mit Dupré, Raffet und Cabat zusammen — in der Manufactur von Sèvres. Nicht lange, denn als ihm eines Tages in den Sinn gekommen, eine Vase ganz nach seinem Geschmack zu decoriren, wurde er als unfähig entlassen. Nun begann das Elend von Neuem. Oft wenn der Abend gekommen und das Dunkel ihn schützte, durchlief er die Boulevards, öffnete die Thüren der stillhaltenden Wagen und — streckte bettelnd die Hand aus. »Was thuts, später werde ich selbst Pferde und Wagen und eine goldene Krücke haben — mein Pinsel wird sie mir geben.« Auf gut Glück stellte er bei einem Kunsthändler, in der Hoffnung, 100 Francs dafür einzunehmen, den Abstieg der Zigeuner aus, jene malerische Bande



*Daubigny: Solitude.*

von Männern, Frauen und Kindern, die singend, lachend, schreiend auf einem abschüssigen Waldweg daherkommen, sich wie ein Heuschreckenschwarm auf ein benachbartes Dörfchen zu stürzen. Ein Pariser Amateur zahlte 1500 Francs. Damit war Diaz gerettet, und siedelte sich im Wald von Fontainebleau an.

Diese Biographie erklärt zugleich Manches im Kunstcharakter des Malers. Seine Arbeiten sind ungleich. Mit seinem Bild »Letzte Thränen«, das auf der Weltausstellung 1855 erschien und zu seinen Landschaften sich verhält wie ein grosser Kupferblock zu kleinen Goldstangen, betrat er einen Weg, auf dem er lange ohne eigentlichen Erfolg umherirrte. Er wollte Figurenmaler sein und machte sich dazu eine Malerei durch Mischung verschiedener Traditionen zurecht, suchte Prudhon, Correggio, Leonardo zu vereinen. Dem Meister von Clugny entlehnte er den Frauentypus mit der stumpfen Nase und den langgeschlitzten, mandelförmigen Augen, coiffirte den Kopf à la Vinci und legte das Sfumato Allegris darüber. Seine Zeichnung, in ihrer Flüchtigkeit so malerisch, wurde kraftlos, indem sie correct sein wollte, seine Farbe fad monoton, indem sie dem Stil der Classiker nachlief. Diaz verdiente in dieser Zeit sehr viel, verkaufte ohne Unterlass, rächte, wie er sich vorgenommen,



*Daubigny: Radirung.*

seine frühere Armuth. Er, der auf den Boulevards gebettelt, konnte Waffen und Costüme zu den höchsten Preisen erwerben und ein kokettes Haus auf der Place Pigalle erbauen. Für seine kunstgeschichtliche Stellung sind diese Arbeiten, die ihm eine Jahreseinnahme von 50,000 Francs und eine Zeitlang den Ruf eines wiedergeborenen Prudhon einbrachten, trotzdem belanglos. Zwischen den verschiedensten, altmeisterlichen Einflüssen schwankend, kam er nicht über einen unsichern Eklekticismus hinaus und konnte zu wenig zeichnen, um nennenswerthe Resultate zu erzielen. Was bleiben wird von ihm, ist der Landschafter. Er soll der Schrecken alles Wildes gewesen sein, so lange er mit Rousseau und Millet in Fontainebleau hauste und dort, um sich einen billigen Braten zu schaffen, mit der Flinte im Arm die Wälder durchstreifte. Er soll, wenn seine Bilder vom Salon zurückgewiesen wurden, damals die Leinwand lachend mit seinem hölzernen Bein durchlöchert haben: »Wozu hilft der Reichthum? Kann ich mir einen Diamanten in meinen Pilon setzen lassen?« In diese Jahre vor 1855, so lange er noch keinen Kunsthändler kannte, fallen Diaz' unsterbliche Werke.

Sein Name braucht nur genannt zu werden, und ein Waldinneres taucht in der Erinnerung auf, das der Herbst roth gefärbt hat, wo Sonnenstrahlen auf vergoldeten Baumstämmen hüpfen, in my-



*Chintreuil: Une matinée.*

steriösen Lichtungen nackte, weisse Körper lagern oder auf goldgelben Sandwegen bunt drapirte Odalisken daherkommen, deren reiche Kleider im Sonnenstrahl funkeln. Wenige haben gleich ihm dem Walde seine Schönheit in Sonnengold und Blättergrün abgelauscht. Sie Alle waren am Eingang geblieben, er war der erste, der wirklich hineinging. Die Aeste der Bäume schlugen über ihm zusammen wie die Wogen des Meeres, der blaue Himmel verschwand, alles war eingehüllt in Schönheit und Poesie. Die Sonnenstrahlen rieselten wie der Regen der Danae durch die grünen Blätter, das Moos lag wie ein sammtener Mantel über den granitenen Felsblöcken. Wie ein Eremit siedelte er in seiner grünen Höhle sich an. Die Blätter schillerten gelb und roth und bedeckten den Boden, von den verstohlenen Strahlen der Abendsonne neckisch vergoldet. Man sah nichts von den Bäumen, nicht die Silhouette ihres Blattwerkes, nicht die majestätischen grossen Linien der Aeste — man sah nur den moosbedeckten, von Sonnenstrahlen umspielten Stamm. Diaz' Bilder sind nicht Landschaften, denn das Land fehlt ihnen, sie sind Porträts von Baumschäften, und ihre Poesie liegt in dem Sonnenstrahl, der sie spielend umhüpft. »Haben Sie meinen letzten Stamm gesehen?« pflegte er selbst die Besucher seines Ateliers zu fragen.

Dieses Waldinnere war Diaz' eigenste Specialität, er hat es nur selten verlassen, um andere warme sommerträumerische Bilder zu malen. Denn als echtes Kind des Südens wollte er die Natur an ihren schönen Tagen nur sehen. Er kennt nicht den Frühling mit



*Chintreuil: Le Bosquet aux Chevreuils.*

seinem leichten Nebel, noch weniger die starre Oede des Winters. Den Sommer allein kennt er, den Herbst, und wie die Frühlinge Corots, sind die Sommer von Diaz ein ewiges Lied. Schöne Nymphen und andere Wesen aus goldenem Zeitalter beleben seine smaragdenen Wiesen und sonnedurchblitzten lauschigen Wälder: bald kleine, recht bürgerlich aussehende Nixchen, bald niedliche Amoretten, Venuse und Dianen von reizender Grazie. Alle diese Göttinnen denken nichts und thuen nichts, sind nicht pikant wie die Bouchers und Fragonards und kennen weder Koketterie, noch Lächeln, sie sind einfache Palettengöttinnen, wollen nichts vorstellen als leuchtende Farbenflecken und lieben nichts als die silbernen Sonnenstrahlen, die kosend ihre nackte Haut umstrahlen. Ist dem Maler eine lebhaftere Farbe erwünscht, so werfen sie sich glänzend rothe, blaue, grüngelbe oder golddurchwirkte Stoffe über und verwandeln sich wie auf einem Zaubertheater flugs aus Nymphen in orientalische Weiber. Um sein reizendes Phantasietürkenthum heraufzubeschwören, war ihm ein Stück weicher, goldschillernder Seide, ein rother Turban

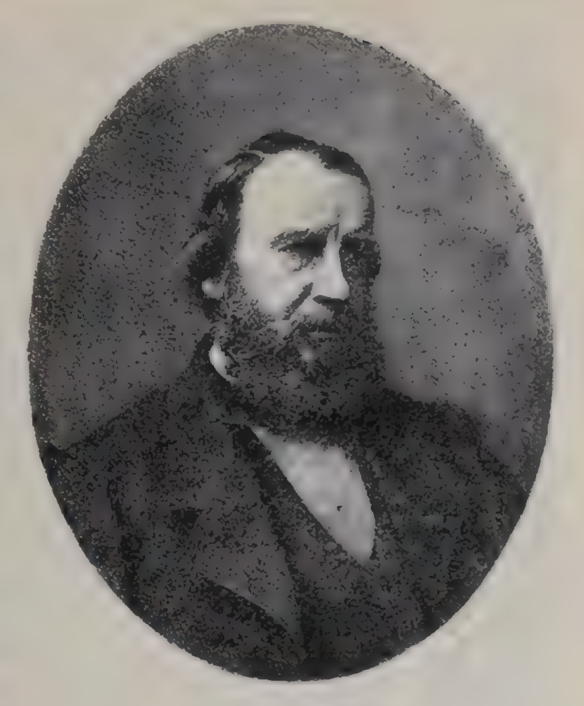


*Harpignies: Claire de Lune.*

Mittels genug. Zuweilen sind sogar simple Sterbliche, Holzhacker, Bauernmädchen oder Zigeuner gekommen, sich von Sonnenstrahlen behüpfen zu lassen und mit ihren malerischen Lumpen pikante Farbenfleckchen zu bilden.

Diaz ist ein reizender Künstler, ein grosser Charmeur, ein Fest für die Augen, in die Kategorie der Isabey und Fromentin gehörig. Als er beim Morgengrauen des 18. November 1876 fern im Süden, inmitten des ewigen Sommers von Mentone, die dunkeln leuchtenden Augen für immer schloss, ging ein Hauch der Trauer durch die Wipfel des alten Reichsforstes von Fontainebleau. Der Wald hatte seinen Klausner verloren, den geschäftigen Bergmann, der am tiefsten einfuhr in den grünen Schacht, — er hält dankbar die Erinnerung an ihn aufrecht: geh nur, wenn der October kommt, durch das Dickicht des Bas Bréau, verirr dich in der herrlichen Vegetation, unter diesen hundertjährigen Bäumen, die wie Riesenbouquets in tausend Farben schimmern, da dunkelgrün, da braun, dort goldgelb, dort purpurroth — und du wirst im Anblick des blitzenden Flimmerns herbstlicher Töne nur sagen können: ein Diaz.

*Daubigny,* der jüngste der Gruppe, kam nach der Schlacht und spielt, weil er nicht mehr zu den Erfindern zählt, geschichtlich eine geringere Rolle, hat aber ebenfalls eine Physiognomie für sich, ein



*Constant Troyon.*

Profil von eigenem Reiz. Die Andern waren Maler der Natur, Daubigny ist der Maler des Landes. Das heisst, wenn man von München nach Dachau fährt, um die blühenden Apfelbäume und grünenden Birken zu sehen, den Geruch des Kuhstalls und den Duft des Heues zu athmen, dem Läuten der Kuhglocken, dem Quaken der Frösche und Zirpen der Mücken zu lauschen — da sagt man nicht: ich will die Natur sehen, sondern »ich gehe auf's Land«. Jean Jacques Rousseau war der Dichter der Natur, George Sand in einzelnen ihrer Romane hat das Landleben gefeiert. In diesem Sinne ist auch Daubigny weniger ein Verehrer der Natur, als ein Freund des Landlebens. Seine Bilder geben die Empfindung, wie wenn man während eines Sommerausfluges am Fenster steht und in den lachenden knospenden Frühling schaut. Man empfindet keine Ehrfurcht vor dem Künstler, aber man möchte ein Vogel sein, um auf diesen Zweigen zu sitzen, eine Eidechse, um durch dieses Grün zu kriechen, als Maikäfer summend von Baum zu Baum fliegen.

Daubigny hat vielleicht nicht mehr das grosse, freie Schaffensvermögen der Aelteren, ihre grossartige, über den Dingen schwebende Simplicität: das weibliche Element, Empfänglichkeit für das Naturschöne überwiegt bei ihm, nicht mehr die männliche, zeugende Gestaltungskraft, die für den empfangenen Natureindruck sofort aus sich heraus den schlagenden Kunstausdruck findet. Er sucht keine poetischen Emotionen wie Dupré, hat nicht den tiefen, durchdringenden Blick für die Natur wie Rousseau; er nähert sich — in seiner Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit — Corot, doch ohne dass in seine Landschaften mythologische Wesen mehr passten. Sie würden sich nicht freuen über diesen Duft nassen Grases, den Geruch frischen Düngers und die verwitterten alten Kähne, die auf



*Troyon: Le passage du bac.*

Daubignys Bildern schaukelnd am sumpfigen Uferrain halten. Corot, leicht, zart, naiv wie ein Gymnasiast, der Zeitlebens auf der Schulbank sitzt, bleibt immer mysteriös und verschleiert. Daubigny, schwerer, mehr Techniker, hat mehr Kraft und weniger Grazie, träumt weniger und malt mehr. Corot verhimmelte die Natur, silbergraue Wolken trugen ihn hinweg in die elysischen Gefilde, wo nichts mehr Erdenschwere hatte, Alles in poetischen Duft zerfloss. Daubigny, von keinen Ikarusflügeln getragen, erscheint neben ihm als Antaeus: körperhafter, der Erde vermählt. Dupré machte dieselbe zum Spiegel der Thränen und Leidenschaften des Menschen. Corot überraschte sie, bevor der Bauer erwacht, in Stunden, wo sie noch ganz den Feen und Nymphen gehört. Bei Daubigny ist sie übergegangen in den Besitz des Menschen. Nicht häufig bewegen sich Figuren in seinen Bildern. Selbst Rousseau gibt öfter in seinen Landschaften dem Landmann einen Platz, aber seine Natur steht hart, unnahbar, überlegen gleichgültig dem Menschen gegenüber. Sie blickt ernst auf ihn herab, das Herz ihm zuschnürend und beengend. Bei Daubigny ist sie dem Menschen vertraut, ihm



*Troyon: La vache qui se gratte.*

nahe, freundlich und dienstlich. Die schaukelnden Kähne am Ufer verrathen, dass Fischer in der Nähe, die kleinen Häuser lassen, selbst wenn sie leer stehen, erkennen, dass die Bewohner nicht weit sind, nur auf dem Felde arbeiten und jeden Augenblick zurückkommen können. Dort ist der Mensch ein Atom des Unendlichen, hier ist er der Herr der Schöpfung. Rousseau wirkt einfach und mächtig, Dupré leidenschaftlich pathetisch, Corot himmlisch, Diaz reizend, Daubigny idyllisch, traulich intim. Er vollendete ein Zeitalter, genoss das, was die Andern erregt hatte, man bewundert ihn nicht, man liebt ihn.

Bei seiner Amme in einem kleinen Dorf bei L'Isle Adam hatte er die Jugend verbracht, von weiss blühenden Apfelbäumen und wogenden Getreidefeldern umgeben. Hier empfing er als Knabe schon die Eindrücke, die ihn zum Maler des Landes machten und auch durch einen Aufenthalt in Italien nicht mehr verwischt werden konnten. Das beste Bild, das er dort malte, zeigte ein flaches Stück Land mit Disteln. Eine Ansicht der Insel »St. Louis« war das Werk, mit dem er 1838 im Salon debütirte.



*Troyon: Le Retour à la Ferme.*

Daubigny ist der Maler des Wassers, das silbergrau zwischen Eschen und Eichen hinmurmelt und in seinem klaren Spiegel die Wolken des Himmels auffängt. Er ist der Maler des Lenzes im Frühlingsduft, wenn die Wiesen im ersten Grün prangen und die eben entfalteten Blätter der Bäume sich als hellgrüne Farbenfleckchen vom Firmament abheben, wenn die Linden blühen und die Getreidefelder sprossen. Ein vom Hauche des Frühlings sanft bewegtes Saatfeld unter knospenden Apfelbäumen, stille Flüsse, in denen bebuschte Inseln und Ufer sich spiegeln, ruhige Mühlen in der Nähe kleiner Bächlein, die silberklar über blitzblanke Kieselsteine rieseln, schnatternde Gänse und Wäscherinnen, die sauber ihr Linnen ausbreiten, das hat Daubigny mit der feinen Empfindung des sehr empfänglichen Naturfreundes gemalt. Zugleich wusste er den wunderbarsten Schmelz zarter, feuchtdunstiger Lüfte durch seine Bilder zu verbreiten, besonders in jenen Abenden am Wasser, die zugleich so poetisch und exakt sind, hellen Mondscheinabenden, wenn alle Dinge scharf beleuchtet und doch von traumhaftem Dufte weich umflossen sind. Das kühle Abenddunkel, nachdem die Sonne und jede letzte Spur der Abendröthe am Himmel verschwunden, war seine liebste Beleuchtung. Valmandois, wo er seine Jugend verbrachte, dann die



*Troyon: Paturage Normand.*

Oise, der graziöseste und malerischste Fluss Nordfrankreichs mit seinen grünen Ufern, Weinbergen und umzäunten Gärten kehren am häufigsten in seinen Bildern wieder. Auf einem kleinen Schiff fuhr er alltäglich, wenn die Natur ihr Frühlingskleid anzog, mit seinem Sohne Karl die Ufer entlang, in der Cabine dieses Bootes entstanden seine frischesten Werke, geistreiche Skizzen zauberstiller, fein umschleierter Gegenden, über die der Mond sein helles, silbernes Licht breitet, feine Radirungen, die ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der modernen Aetzkunst sichern. Der Maler der Ufer der Oise betrachtete Alles mit der Neugier und der Liebe eines Kindes und ist trotz aller Geschicklichkeit immer ein naiver Künstler geblieben.

Nachdem diese grossen Meister die Bresche geschlagen, machte sich eine ganze Reihe von Landschaftern daran, Jeder auf seine Art von der gesunden Kraft, dem zarten Reiz, der klagenden Melancholie der Erde zu erzählen. Die Einen lieben Dämmerung und Licht, die einfache Wiedergabe alltäglicher Fleckchen in alltäglicher Stimmung, die Andern den Kampf der Elemente, den leidenschaftlichen Zug der Wolken, den schmerzerfüllten Scheidegruss der Sonne, die düstern Stunden, wenn die Natur sich in trauernden Wittwenschleier hüllt.



*Troyon: Boeufs se rendant au labour. Effet du matin.*

*Chintreuil* war, obwohl er den Ruhm nicht kannte, einer der allerfeinsten, ein äusserst sensibler Geist, der selten vorkommende, schnell vorübergehende Effekte ebenso delicat wie kühn fixirte: den Augenblick, wenn die Sonne zwischen Wolken flüchtig durchblitzt, wenn dicken Nebel für einen Augenblick ein Lichtstrahl durchzuckt, wenn einsame grüne Felder von den ersten süssen Sonnenstrahlen umkost werden oder ein schimmernder Regenbogen eine frische Frühlingslandschaft umspannt. Sein Schüler Jean Desbrosses wurde der Maler des Thales und des Gebirges. Achard folgte Rousseau in dessen einsame, ernste, fast traurige Gegenden. Français malt intime Winkel aus der Umgegend von Paris graziös, doch schwerer als Corot und ohne das leuchtende Licht, das die Werke jenes Einzigen durchfliesst. Die Bilder von Harpignies sind ein wenig trocken und handfest. Er ist rauher als jene Grossen und spricht eine weniger verführerische, fast nüchterne Sprache, aber sachlich mit Ueberzeugung, loyal und einfach. Man schätzt ihn als aufrichtigen, sympathischen Künstler, als sicheres, vielseitiges, ein wenig zum Classicismus neigendes Talent. Emile Breton, der Bruder Jules', liebte aufgerüttelte Elemente, wilde, abgelegene Gegenden und rauhes Klima. Die Ausführung

ist breit, der Ton kräftig, er hat Grösse und Einfachheit. Leonce Chabry hat neben seinen ernsten, grossen Landschaften auch Marinen gemalt, finstere Wogen, die gegen zerklüftete Felsen schlagen.



*Rosa Bonheur.*

In der Kunst fast Aller spielt die Darstellung der Viehweiden eine grosse Rolle. Bei einigen ging die Freude an der Thiermalerei so weit, dass sie überhaupt keine Landschaft malten, ohne im Vordergrund ihre geliebten Heerden Kühe oder Schafe anzubringen. Die Stimmung der Landschaft, die heitere Sonnenpracht der Farbe oder die stille Melancholie der Abenddämmerung klingt harmonisch im Wesen dieser Thiere aus. Damit waren neue Bahnen auch der Thiermalerei eröffnet, die nicht weniger als die Landschaft unter dem Druck der Convention gelitten.

Bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts hatte man in Frankreich sich begnügt, die leichte oberflächliche Kunst des Nicolaus Berghem dem französischen Geschmack anzupassen. Demarne, einer der letzten Erben dieses Niederländers, brachte noch während der Revolutionszeit unter die grossen Bilder mit ihren classischen Allüren ein wenig Sonnenschein, Heiterkeit und Landluft. In seinen Armen entschlief die Thiermalerei des Ancien regime und der »edle Stil« des Classicismus verhinderte das Emporkommen einer neuen. Die Thatsache, dass der grosse Jupiter, der Vater der Götter und Menschen, gern sich die Gestalt eines Vierfüsslers zulegte, wenn er schwache, weibliche Wesen verführte, hätte zwar auch während der Herrschaft der Davidschule dem Thierbild eine gewisse Berechtigung gesichert. Aber da Thiere schwer zu idealisiren oder die erhaltenen antiken Thierstatuen schwer direct für Bilder zu verwenden waren, hielt man sich lieber ganz davon fern. In Landschaften, die nur Götter und Helden mit ihrer Gegenwart beehrten, hätten nicht einmal idealisirte Thiere gepasst. Nur solche, deren richtige Zeichnung schwer zu controliren, wie Sphinxe, Sirenen und geflügelte Pferde,



*Rosa Bonheur: Labourage Nivernais.*

jene Wesen, die auch von den antiken Tragikern so gern als deus ex machina verwendet wurden, treiben zuweilen in den Bildern Bertins und Paul Flandrins ihr Wesen. Carle Vernet, der Cavallerieattaken und Jagdscenen componirte, hatte nicht Talent genug, um ernstlich Bresche zu schlagen und auf seinem Gebiete Nachfolger zu finden. Géricault, der Vorläufer des Romantismus, war auch der erste bedeutende Pferdemaler; und ist sein grosser Schiffbruch der Medusa noch stark im Schema des Classicismus befangen, so wirken seine Jockeybilder und Pferderennen derart frisch, lebendig und ungezwungen, als ob sie gestern, nicht vor 70 Jahren, gemalt wären. An sprühender Lebendigkeit, Temperament und Verve steht Géricault einzig da in diesen Bildern, das gerade Gegentheil von Raymond Brascassat, dem ersten Specialisten des landschaftlichen Thierstückes, der wegen seiner zierlichen Behandlungsweise in den 30er Jahren grossen Beifall fand. Brascassat war der Winterhalter der Thiere, weder Classicist, noch Romantiker, noch Realist, sondern die verkörperte Mittelmässigkeit, ein Mann, der die Natur schlecht und recht mit den Augen des Philisters betrachtete. Sein schnell verblasster Ruhm war die That jener Amateure, die vom Bilde in erster Linie die banale, möglichst genaue und glatte Reproduction der Wirklichkeit fordern.

Erst als die Landschafterschule von Fontainebleau eine neue Art zu sehen, zu fühlen, sich auszudrücken begründet hatte, brachte Frank-



*Rosa Bonheur: Pferdemarkt.*

reich auch neue, grosse Thiermaler hervor: gleich thurmhoch wie auf dem Gebiete der Landschaft Dupré und Rousseau ihre Vorgänger Cabat und Flandrin überragen, steht auf dem Gebiete des Thierstückes *Troyon* über Brascassat. Dort eine ängstlich kleinliche Naturbetrachtung in Verbindung mit polirter, magerer, arrangirter, akademischer Malerei, hier eine wilde, breit-grosse Mache, eine Unmittelbarkeit und Macht der Anschauung, die in der Kunstgeschichte ihres Gleichen sucht. Brascassat gehörte in die Kategorie der Denner, Troyon in die der Frans Hals und Brouwer.

Es wäre zwecklos, von seiner ersten Thätigkeit in der Porzellanmanufactur von Sèvres zu erzählen, von seinen kunstgewerblichen Arbeiten und den kleinen classicistischen Veduten, mit denen er 1833 im Salon debütirte, von der Anregung, die er durch Roqueplan erhielt. Sich selbst fand er erst, als er die Bekanntschaft Théodore Rousseaus und Jules Duprés gemacht und sich mit ihnen im Wald von Fontainebleau ansiedelte. In diesem Hauptquartier der neuen Schule erlebte er die Umwandlung seiner Anschauungen. Hier fühlte er sich, erst Landschafter, bald hingezogen zu den mächtigen Formen der Ochsen, deren Farbe so harmonisch in der Luft und im Grün steht und deren philosophische Ruhe so gut das träumerische Wesen der Natur ergänzt. Eine Reise nach Belgien und Holland 1847, auf der er mit den alten Thiermalern intimere Bekanntschaft machte, bestärkte ihn in dem Entschluss, sich ausschliesslich diesem Gebiet zu widmen. Weniger Paul Potter als Albert Cuyp mit seiner



*E. van Marcke: Le Retour à la ferme.*

mächtigen, schönen und reichen Farbe, seiner zugleich leichten und männlichen Mache fesselte ihn. Doch Rembrandt vor Allen wurde sein grosses, angestauntes Ideal. In der »Mühle«, seinem ersten Hauptbild von 1849, ist der Einfluss des grossen Holländers deutlich bemerkbar und bleibt dann bis 1855 vorherrschend. In diesem Jahre, während eines längeren Aufenthaltes in der Normandie, wurde er Troyon und malte die »zur Arbeit gehenden Ochsen«, das gewaltige Bild des Louvre, das ihn im Zenith seines Schaffens zeigt. Noch kein Thiermaler hatte so sachlich und mächtig zugleich den langsamen, schweren Schritt, die philosophische Gleichgültigkeit und ruhige Resignation der Rinder, die Poesie des herbstlichen Lichtes und den Nebel des Morgens gemalt, der, leicht vom Boden aufsteigend, das ganze Land in graue, silberne Töne hüllt. Das tiefgefurchte, dampfende Ackerfeld steigt wellig an, so dass man über das Erdenrund in den Horizont zu blicken meint. Eine urthümliche, homerische Stimmung ruht darüber.

Troyon ist vielleicht weniger correct als Potter, und nicht so abgeklärt als Albert Cuyp, aber kräftiger und wuchtiger als beide. Keiner hat wie er die Poesie dieser schweren Fleischmassen be-



*E. van Marcke: Les deux Amies.*

griffen, mit ihren mächtigen Farben, ihrer grossen Silhouette. Was ihn weiter über die Alten stellt, ist seine urwüchsige Kraft als Landschafter, die nur in Rousseau ihres Gleichen hat. Seine Landschaften haben stets Erdgeruch, den Geschmack der Rusticität. Bald malt er die von lichtem Sonnenschein durchtränkte Atmosphäre, welche die Umrisse der Dinge mit leichtem Corot'schen Dunst verschleiert; bald lässt er seine Heerden schwerfällig feist zur Nachmittagsstunde über hellbeleuchtete Feldwege und dunkelgrüne Wiesen schreiten; oder der Himmel ist von schweren Gewitterwolken durchjagt. Troyon ist kein Poet, aber ein geborenes Maleringenium, ein Maitre-peintre von Kraft und Plastik, ebenso gesund wie farbenprächtig, in die kraftstrotzende Familie der Jordaens und Courbet gehörig. Seine »Kuh, die sich kratzt« und seine »Rückkehr zum Meierhof« werden stets zu den gewaltigsten Thierbildern aller Zeiten zählen.

Als er 1865 nach zweijähriger geistiger Umnachtung starb, versuchte *Rosa Bonheur* in den Platz aufzurücken, den er leer gelassen. Die Sympathien der Menge besass sie schon vorher, da sie in ihren



*Ch. Jacque: Troupeau en Marche.*

Bildern alle Qualitäten, die an Troyon vermisst wurden, vereinigte und zu gefallen wusste, wo jener abstiess. Troyons Arbeiten schienen den Amateuren lange Zeit nicht vollendet genug. Sie sagten sich nicht, dass die »Vollendung« bei Kunstwerken schliesslich nur ein Werk der Geduld ist, mehr industriell als künstlerisch und im Grunde nur zu dem Zweck erfunden, um Halbkenner zu verlocken. Rosa Bonheur besass diesen Fleiss und verdankte es ihm, dass ihr Ruhm schon durch ganz Europa verbreitet war, als Troyon noch von Wenigen erkannt wurde. Heute hat sich das Verhältniss geändert. Man wird gewiss ihr sonniges, frisches Erstlingsbild von 1849 »Pflügerarbeit in Nivernois« mit dem Sechsochsengespann, dem fetten, rothbraunen, aufgerissenen Ackerboden, der weiten, hellen, einfachen, lachenden Landschaft unter dem klaren, blauenden Aether immer im Luxembourg gern betrachten. Sie hat alle Qualitäten, die zu würdigen man kein Feinschmecker zu sein braucht: grosse anatomische Kenntnisse, geschickte Mache, ein liebenswürdiges, bestechendes Colorit. Es steht in der Kunstgeschichte einzig da, dass eine Dame so gute Bilder wie die Heuernte in der Auvergne von 1853 mit den fast lebensgrossen Thieren oder jenen »Pferde-



*Ch. Jacque: Rückkehr in den Stall.*

markt in Paris« von 1855 malte, der vielleicht ihr glänzendstes Werk ist und zu dem sie 18 Monate lang in Männerkleidern in allen Pariser Manègen zwischen Stallknechten und Rosshändlern ihre Studien machte. Noch heute betreibt sie von ihrem Schlosse By zwischen Thomery und Fontainebleau einen ausgedehnten überseeischen Export, und ihre Bilder sind die schlechtesten nicht, die vom Continent nach England und Amerika wandern. Sie ist vielleicht die einzige weibliche Berühmtheit des Jahrhunderts, die ihre Bilder nicht strickt, sondern malt. Aber Troyon, ein starker Meister, duldet keinen Rivalen. Seine Landschaften mit ihrem tiefen Grün, ihren kräftigen Thieren und dem von dicken Wolken durchjagten Himmel verkörpern die Kraft. Rosa Bonheur ist eine ausgezeichnete Malerin von grossem Stil und schöner Zeichnung, die künstlerisch etwa zwischen Troyon und Brascassat steht.

Troyons einziger Schüler war *Emile van Marcke,* ein halber Belgier, der in Sèvres mit dem Altmeister zusammentraf und in Fontainebleau lange an seiner Seite arbeitete. Er vereinigte den Maler mit dem Landwirth. Die ausgedehnte Viehzucht, die er auf seiner Besitzung Bouttencourt in der Normandie betrieb, war berühmt in den Kreisen der französischen Gutsbesitzer, da er in dem Ruf stand, die besten Mastochsen zu trainiren. Auch er hatte nicht die Wucht

von Troyon, war aber ebenfalls ein gesunder, kräftiger Meister. Seine Thiere kennen keine Leidenschaften, Bewegung und Kämpfe. Sie kauen ernst nachdenklich vor sich hin und scheinen in unendliche Contemplation versunken. Rings dehnen sich die saftig grünen normannischen Wiesen und über der Landschaft spannt sich ein grosser Himmel, der sich am Horizont unmerklich in's Meer verliert.

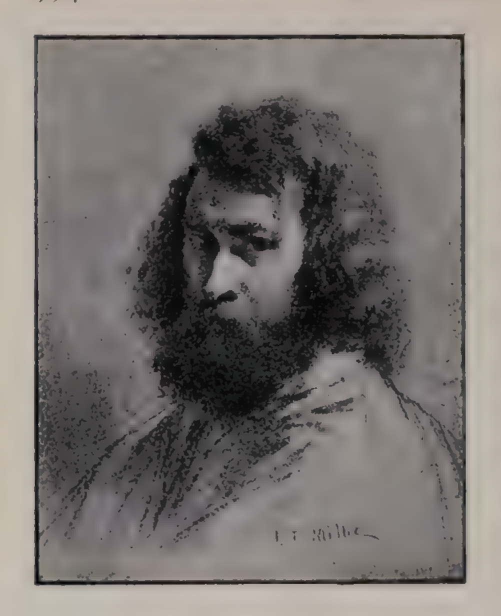
Ein Pferde- und Hundemaler, der ehedem grossen Erfolg hatte, Jadin, ist heute vergessen oder nahe daran es zu sein. Er malte gern decorative Jagdscenen und ermangelt nicht des Lebens, der Bewegung, ist aber zu unpersönlich, um geschichtlich eine Rolle zu spielen. Da ich ihn einmal erwähnte, muss ich auch Eugène Lambert, den Katzenmaler, und Palizzi, den Ziegenmaler, nennen. Lambert, der es liebte, seine kleinen Helden als Schauspieler komischer Theaterstückchen auftreten zu lassen, ist das unbestrittene Haupt aller derer, die bei den verschiedenen Nationen mit dem Titel »Katzenrafael« beehrt wurden. Palizzi, ein schneidiger, fast brutaler Meister, ein echter Sohn der wilden Abruzzen, liebte, wie seine Landsleute Morelli und Michetti das glänzende Licht des Mittags, das über felsigen Hügeln brütet und goldig über dunkelgrünes Buschwerk huscht. Lançon, als Maler ein wenig trocken, aber ein Zeichner von breitem männlichem Strich, war der grösste Erbe Delacroix' in der Darstellung von Tigern, Löwen, Nilpferden und Bären. Charles Jacque, ein bescheidenes aber sehr sympathisches Talent, ist der Troyon der Schafe. Man hat ihn dem Rageur des Bas Bréau, der stolzen Eiche, die allein in einer Lichtung steht, verglichen: Eine mächtige Natur, über die das Alter keine Macht hat, lebt er als der letzte Repräsentant der stolzen Schule von Barbizon in die Gegenwart herüber. Er hat die Schafe heerdenweise oder einzeln, auf der Weide, am Saum der Feldwege oder im Stall gemalt, am liebsten in den nebligen Stunden der Abenddämmerung, ruhig in einer ruhigen Natur. Doch er hat auch in geistreichen Radirungen von verwitterten alten Mauern, hellen Frühlingshimmeln, den grossen Silhouetten der Landleute, dem zarten Gefieder kleiner Küchlein, dem leichten Spiel des Windes über der See, von murmelnden Bächlein und stillen Waldwinkeln erzählt. Gleich Millet besitzt er in hervorragendem Grade die Gabe der Vereinfachung, die grösste Mitgift des Künstlers. Drei oder vier Striche genügen ihm, eine Figur auf die Füsse zu stellen, ein Thier zu beleben, eine Landschaft aufzubauen. Der intimste Freund Jean François' malte er ein Theilchen dessen, was Millet malte.

XXVII.

## Jean-François Millet.

WO ist Millet hergekommen?

Es war die Zeit, wo die Kunst, noch blind für das umgebende Leben, nur in der Vergangenheit und in der Ferne würdige Stoffe zu finden glaubte. Da kommt Millet und wirft die in den Museen vegetirende oder in's Tropische Entlaufene auf die rauhe, schwarze, gesteinte Erde. Es war die Zeit, wo Leopold Robert in Italien am Bauer die edle Pose der Davidschule erprobte, und die deutschen Bauernmaler im Landmann ein passendes Object für Scherzchen und kleine Rührstücke sahen. Da tritt Millet auf und malt das Volk bei seiner Arbeit, auf dem Felde, in der Mühsal, ohne rührselige Pathetik, auch ohne Verschönerung und Idealisiren, in tiefer Einfachheit. Das grosse Wort: Ich arbeite, das Wort des 19. Jahrhunderts, redet hier zum ersten Mal laut zu uns. Rousseau und seine Genossen waren die Maler des Landes, Millet wurde der Maler des Landmanns. Er, der grosse Bauer, ist der Schöpfer jener auf's innigste mit den Wurzeln der intimen Landschaft verwachsenen Bauernmalerei, die, anfangs unverstanden, zum ersten Mal das neue Evangelium der Kunst verkündete, dem heute die Völker sich beugen. Was Andere später thaten, war nur ein Weitergehen auf dem von Millet eröffneten Wege. Sein Schatten schreitet in riesenhafter Grösse auch über unser Vaterland. Je weiter die Zeit sich von seiner Epoche entfernt, in desto glänzenderem Lichte erscheint das Bild des gewaltigen Menschen. So unvermittelt, mächtig und gebieterisch richtet sich die Gestalt Jean François' auf, dass man ihn fast aus Ibsens drittem Reich ableiten möchte, da in der Kunst ihm die Vorgänger fehlen. Es ist versucht worden, ihn mit der sozialpolitischen Ideenbewegung der 40er Jahre in Zusammenhang zu bringen, doch gewiss ebenfalls mit Unrecht. Millet war nichts weniger als Revolutionär. Er vertheidigte sich sein ganzes Leben lang gegen die Absichten, die einige Demokraten ihm unterschoben und gegen die Schlüsse, die sie aus seinen Werken zogen.



*Jean François Millet.*

Millets Leben allein erklärt seine Kunst. Nie hat Mensch und Werk, Herz und Hand so sich gedeckt wie bei ihm. Er gehört nicht zu den Malern, vor denen man, selbst wenn man sie bewundert, das Gefühl hat, sie hätten ebenso gut etwas anderes schaffen können. Man betrachte seine Bilder und lese die in Sensiers Buch veröffentlichten Briefe — der Mensch, den man aus den Briefen kennen lernt, lebt in seinen Werken, und diese Werke sind die natürliche Illustration des Buches, in dem der Mensch sich selbst gemalt hat. In dem Einssein von Mensch und Künstler liegt das Princip seiner Kraft, das Geheimniss seiner Grösse.

Schon die Verhältnisse, aus denen er hervorging, bewirkten mit Naturnothwendigkeit, dass er — wenn er Maler wurde —, der Maler wurde, der er geworden ist. Er war nicht in einer grossen Stadt geboren, wo sich dem Auge des Kindes schon allerorten der Anblick von Kunstwerken darbietet, von Bildern, die zwar früh den Kunstsinn wecken, doch ebenso leicht den freien Blick in die Natur trüben. Er entstammte auch nicht einer jener Familien, wo die Kunst selbst geübt oder über Kunst gesprochen und der Geschmack frühzeitig in bestimmte Bahnen gelenkt wird. Er war ein Bauer, dessen Vater und Grossvater Bauern und dessen Brüder Knechte waren. Sehr weit von Paris, in einem kleinen normannischen Dorf dicht beim Meer, ward er 1814 geboren und wuchs er auf. Der regelmässige, majestätische Anstoss der Wogen gegen die granitenen Felsen der Küste, das feierliche Murmeln von Ebbe und Fluth, das Aechzen des Windes in den Apfelbäumen und alten Eichen des väterlichen Gartens waren die ersten Laute, die in Gruchy bei Cherbourg zu ihm drangen. Sein Vater sei musikliebend gewesen, wurde geltend gemacht, und hätte den Sängerchor der Dorfkirche wohl zu leiten gewusst. Aber mag in dem Blut, das der Junge mit auf die Welt bekommen, immerhin eine dunkle Veranlagung zur Kunst gelegen sein, so war doch nichts in seiner Erziehung geeignet, sie zu



*Millets Geburtshaus in Gruchy.*

kräftigen. Millets braver Vater dachte nicht daran, aus seinem Sohn einen Künstler zu machen; der Knabe sah keinen Maler in der Nähe arbeiten — die Natur, der Instinkt allein lenkte ihn. Für den in der Grossstadt Aufgewachsenen, auf der Akademie Erzogenen sind die Dinge verbraucht. Viele Jahrhunderte der Kunstübung haben ihre ursprüngliche Frische getrübt; er findet für Alles die fertige Phrase geprägt. Millet stand vor dieser Welt wie der erste Mensch am ersten Schöpfungstage. Die Dinge erschienen ihm neu, er war erstaunt und entzückt, eine wilde Fluth von Eindrücken stürmte auf ihn los. Er kam nicht unter den Einfluss einer Tradition, er trat an die Kunst heran, wie jener Mensch des Steinzeitalters, der zuerst auf ein Elfenbeinstück die Silhouette eines Mammuths ritzte — wie jener Grieche der Urzeit, der nach der Legende die Malerei dadurch erfand, dass er auf eine Mauer mit Kohle das Bildniss seiner Geliebten schrieb. Keiner ermuthigte ihn in seinen ersten Versuchen. Keiner dachte daran, dass dieser junge Mensch zu anderm Leben, als zu dem eines Bauern bestimmt sei. Im Alter von 14—18 Jahren verrichtet er auf dem väterlichen Gut gleich seinen Brüdern jede Art von Feldarbeit: hackt, gräbt, pflügt, sät, ackert, mäht, drischt. Und er schaut dabei immer um sich; er zeichnet, ohne Anleitung auf ein Stück weisser Wand, das Porträt eines Baumes, eines Obstgartens, eines Bauern, dem er am Sonntag während des Kirchganges begegnet. So richtig, dass Jeder den Abconterfeiten erkennt. Darauf wird ein Familienrath gehalten. Der Vater bringt eine Zeichnung seines Sohnes einem Herrn Mouchel in Cherbourg, einem sonderbaren Kauz, der früher Maler gewesen und im Ruf eines Kunstkenners stand, damit er entscheide, ob Franz »wirklich genug Talent für die Malerei habe, um damit sein Brod zu verdienen«. Der Bauernknecht zählte 20 Jahre, als er den ersten Zeichenunterricht

erhielt, ein ABC-Schütze in der Kunst, als Mensch schon — Millet. Was das Talent in ihm erweckt hatte und ihm die Kohle in die Hand gedrückt, war nicht die Betrachtung eines Kunstwerkes, sondern der Anblick der Natur, der grossen, allmütterlichen Natur, die ihn umschloss, mit der er und durch die er lebte. Durch sie waren Visionen und Empfindungen in ihm angeregt, die er den geheimnissvollen Drang fühlte wiederzugeben.

Vom Handwerklichen, das dazu gehörte, verstand er nichts, und seine beiden Lehrer in Cherbourg, Mouchel und Langlois, übermittelten ihm, selbst halbe Barbaren, um so weniger Kenntnisse, als schon nach zwei Monaten (1835) sein Vater starb und der junge Mann als Knecht zu den Seinen zurückkehrte. Erst nach abermaliger dreijähriger Unterbrechung ermöglichte ihm eine Unterstützung der Gemeinde Cherbourg, die sein Lehrer Langlois zusammenbrachte, und ein kleiner Sparpfennig seiner Eltern — zusammen 600 Francs — die Reise nach Paris. 23 Jahre war er alt, ein Hercules an Wuchs, breitbrüstig, denn er hatte bisher nur die reine scharfe Meerluft geathmet; das hübsche Gesicht war von langen, blonden Locken umrahmt, die wirr auf die Schultern fielen. Was sollte dieser Bauer in der Grossstadt! Der homme des bois wurde er in der Delaroche-Schule genannt. Er war linkisch wie ein Provinziale, und man ahnte nur den Künstler, wenn man das Feuer in dem Blick der grossen, tiefblauen Augen sah. Delaroche nahm sich des neuen Zöglings anfangs mit besonderer Sorgfalt an. Aber sich erziehen lassen, heisst einem Andern folgen. Ein Mensch, der wie Millet schon wusste, was er wollte, war nicht mehr in bestimmte Bahnen zu lenken. Die Bilder Delaroches sagten ihm nichts. Sie kamen ihm vor wie »grosse Vignetten, Theatereffekte ohne wahre Empfindung«. Und Delaroche ärgerte sich bald über den ungeschickten Bauern, den er — sehr mit Unrecht — für eigensinnig und halsstarrig hielt. Millet, dem schon andere Ziele vorschwebten, konnte gar nicht mehr lernen, akademische Compositionen zu machen, und da in der Delaroche-Schule nur solche verlangt wurden, kam er nie über den Ruf der Mittelmässigkeit hinaus. Es war die Zeit des Kampfes zwischen Classicisten und Romantikern. Der Fehderuf: hie Ingres, hie Delacroix! durchdrang die Pariser Ateliers. Für Millet existirten beide Kunstrichtungen nicht. In seiner Erinnerung lebten allein die Ebenen der Normandie, die Arbeiter, Hirten und Fischer seines Heimathlandes, mit denen er im Geiste weiter verkehrte. Unaufhörlich glaubte er zu

hören, was er »le cri de la terre« genannt hat, und diesen Schrei der Erde vernahmen weder die Romantiker, noch Classiker. Er lebte allein mit seinen Gedanken, suchte keine Collegen auf, mied sie. Immer auf witzelnden Spott gefasst, drehte er, wenn einer zu ihm kam, die Staffelei um, oder schnitt Bemerkungen barsch mit den Worten ab: »Was geht dich meine Malerei an, ich kümmere mich um deine Butter und deine Pomade auch nicht.« So hat ihm Delaroche zwar wenig Technisches, doch auch keine Manier vermittelt. Hübsche Bilder malen mit schönen Posen, schmeichelnden Farben und geistreichen Geschichten lernte er nicht, verliess das Atelier, wie er es 1837 betreten, ungeschickt, schwer, dick und mühsam malend, doch auch mit frischem, ungetrübtem Blick wie früher. Er blieb der Fremde, der unverbesserliche, normannische Bauer.



*Millet. Jugendporträt.*

Eine Zeitlang strengte er sich an, dem Publicum Zugeständnisse zu machen. Er hatte sich, 27 Jahre alt, mit einem jungen Mädchen aus Cherbourg verheirathet, die ihm drei Jahre später an der Schwindsucht starb. Ohne jeden Verkehr in Paris und von Jugend auf an Familienleben gewöhnt, verheirathete er sich 1845 zum zweiten Mal. Er musste Brod haben, gefallen, Verkäufliches malen. Darum bemüht er sich, hübsche Bilder nackter Weiber anzufertigen, wie sie Diaz damals so grossen Erfolg verschafften: schöne Schäferinnen und galante Hirten, badende Mädchen im Genre Boucher und Fragonard, — er, der diese beiden später verächtlich Pornographen nannte. Doch die Anstrengung war vergeblich, er stellte weder sich selbst, noch die Andern zufrieden. Der Bauer von Gruchy konnte nicht liebenswürdig, pikant und leicht sein; er blieb unbeholfen, roh und linkisch. «Deine badenden Weiber kommen aus dem Viehstall«, hat Diaz über diese Bilder treffend gesagt. Wenn Bürger-Thoré, der erste, der Millet signalisirte, 1844 bei der Ausstellung des »Milchmädchens« lobte, hier sei selbst Boucher übertroffen, so war das eine schriftstellerische Freiheit, die der Kritiker sich nahm, weil der Mensch Mitleid

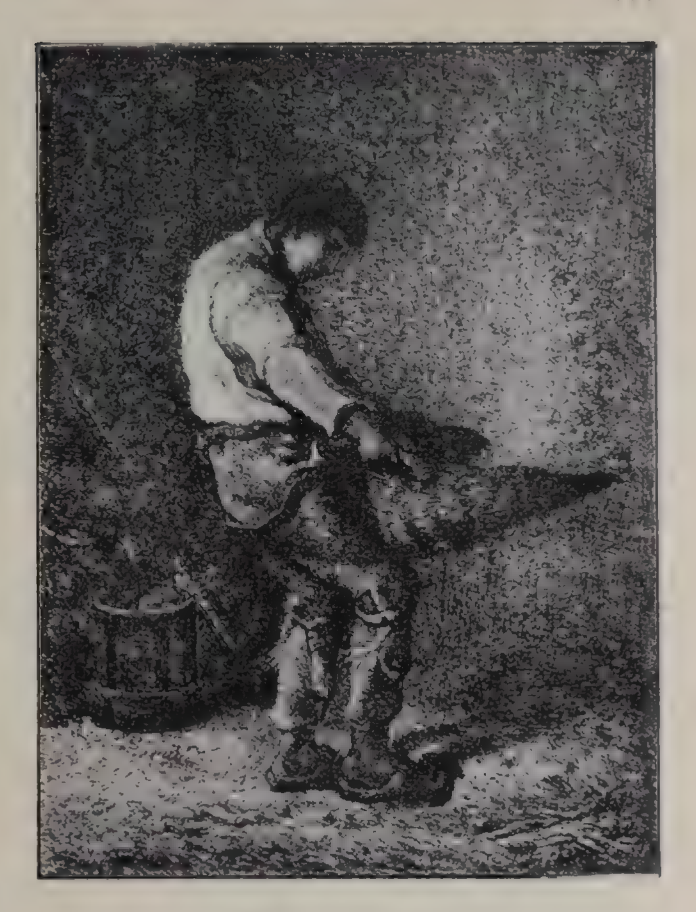


*Millet: Pastorale.*

hatte mit dem armen Maler. Wie wenig hat das Bild vom reizenden Parfüm der Alten, wie sieht es gequält aus, wie merkt man, dass es mit Unlust gemalt ist. Millet mühte sich nicht lange, seine Persönlichkeit zu verleugnen. Ein »Oedipus« und »gefangene Juden in Babylon« waren seine letzten rhetorischen Uebungen. 1848 erschien sein Manifest: der Kornschwinger, ein Bauer, in Bewegung und Haltung, in seinem ganzen Charakter und der Arbeit, die er verrichtet. Millet kehrt zu den Gedanken und Empfindungen seiner Jugend zurück: nur noch Bauern will er in Zukunft malen, in allen Lagen ihres einfachen, rauhen Lebens. Er fasst im Jahr 1849 einen grossen Entschluss.

500 Francs hatte ihm der Verkauf seines Vanneur gebracht, und diese 500 Francs ermuthigen ihn, der Welt zu trotzen. »Lieber Maurer werden, als gegen seine Ueberzeugung malen.« Charles Jacque, der Thiermaler, der in der Rue Rochechouard ihm gegenüber wohnte, wollte wegen des Ausbruches der Cholera 1849 Paris verlassen. Millet sollte ihn für kurze Zeit auf's Land begleiten; er that es und der Bauernsohn von einst wurde wieder Bauer, um unter Bauern seine Tage zu beschliessen. »Mitten im Wald von Fontainebleau, sagte Jacque, liegt ein kleines Nest, der Name endigt auf »zon« — nicht weit, billig — Diaz hat mir viel davon gesprochen.« Millet willigt ein. An einem schönen Junitage besteigen sie mit ihren Frauen und fünf Kindern einen schweren,

rumpeligen Omnibus und sind in zwei Stunden Abends in Fontainebleau. »Morgen gehen wir auf die Suche nach unserm ,zon'«. Und so geht's andern Tags zu Fuss weiter nach Barbizon, Millet seine beiden Mädchen auf den Schultern, seine Frau den kleinsten fünf Monat alten Buben im Arm, das Kleid wegen des Regens über dem Kopf zusammengeschlagen. Der Wald hatte noch keine Promenaden wie heute, er war noch ganz die jungfräuliche, unberührte Natur. »Mon Dieu, Mon Dieu, que c'est beau« rief Millet, und das Herz ging ihm auf. Er stand wieder vor der Natur, seiner alten Jugendliebe. Die Eindrücke der Kindheit stürmten auf ihn ein. Auf dem Land geboren, musste er auf's Land zurück, um sich selbst wiederzufinden. In der Ganne'schen Herberge wurde abgestiegen, zur Zeit, als die Mittagsstunde gerade 20 Personen, Künstler mit ihren Frauen und Kindern, an der Tafel vereinte. Neue Maler! Die Pfeife, die Pfeife! tönte es den Eintretenden entgegen. Diaz erhebt sich, macht trotz seines Holzbeines mit der Grandezza des spanischen Edelmannes den beiden Frauen die Honneurs und wendet sich gravitätisch an Millet und Jacque: »Bürger, Ihr seid eingeladen, die Friedenspfeife zu rauchen.« Die wurde jedesmal, wenn die Colonie in Barbizon einen Zuwachs erhielt, von ihrem geheiligten Platz über der Thür heruntergeholt. Eine eigens gewählte Jury musste aus den Ringen des aufsteigenden Rauches entscheiden, ob der Neuangekommene unter die »Classicisten« oder die »Coloristen« zu rechnen.



*Millet: Le Vanneur.*



*Millet in seinem Atelier.*

Jacque wurde einstimmig für einen »Coloristen« erklärt. Ueber Millets Schulzusammenhang konnte man nicht einig werden. »Eh bien, meinte der, si vous êtes embarassés, placez-moi dans la mienne.« Darauf Diaz, als die Andern das nicht annehmen wollten: »Nur ruhig, die Antwort ist gut, der Kerl sieht kräftig genug aus, um eine Schule zu gründen, die uns Alle begraben wird.« Er hat Recht behalten — wenn seine Prophezeiung auch spät in Erfüllung ging.

Millet war, als er in Barbizon sich niederliess, 35 Jahre alt: er stand in jenem Alter, das Dante die Mitte des Lebensweges nennt. Er hatte mit der Aussenwelt keine Verbindung mehr, alle Brücken hinter sich abgebrochen, sich auf sich selbst gestellt. Nach Paris kam er nur zurück, wenn Geschäfte zu ordnen waren, immer ungern und so kurze Zeit wie möglich. Er lebte in Barbizon mitten in der Natur und inmitten seiner Modelle; gehörte rückhaltlos bis zu seinem letzten Tag dem Werk an, das er in der Jugend als seinen Beruf gefühlt. Kritik, Spott und Verachtung konnten nicht mehr seinen Weg beirren; selbst wenn er gewollt hätte, wäre er gar nicht fähig gewesen, noch die Bahnen der officiellen Kunst zu betreten. »Mes critiques, meinte er wie zur Entschuldigung, sont gens instruits et de goût, mais je ne peux me mettre dans leur peau et comme je n'ai jamais vu de ma vie autre chose que les champs, je tâche de dire comme je peux ce que j'y ai éprouvé quand j'y travaillais.« Wenn ein solcher Mann je triumphirt, wenn es ihm gelingt, seine ganz persönliche Kunst der Welt aufzudrängen, dann ist nicht Muhamet zum Berg, sondern der Berg zu Muhamet gegangen.

Millets Leben ist also eine fortgesetzte Kette von Entbehrungen gewesen. Es berührt wehmüthig, in Sensiers Biographie zu lesen, dass ein solcher Meister gezwungen war, schon während seiner Pariser Zeit Copien für 20 Francs und Porträts für 5 Francs anzufertigen,

Wirthshausschilder oder solche für Seiltänzerbuden und Pferdehändler zu malen, deren jedes ihm eine Rolle dicker Sousstücke einbrachte. Als die Junirevolution ausbrach, bestand sein Vermögen in 30 Francs, die ihm ein Budenbesitzer für ein Schild bezahlte und mit denen er sammt seiner Familie 14 Tage lang lebte. In Barbizon gab er sich bei einem Bauern in Kost und bewohnte lange Jahre mit den Seinen ein kleines Zimmer, in dem Waizen lagerte und zweimal in der Woche Brod gebacken ward; dann miethete er ein Häuschen für 160 Francs jährlich. Im Winter sass er in ungeheizter Werkstatt, in dicken Strohschuhen, eine alte Pferdedecke über den Schultern. So malte er den Sämann, jene bewundernswürdige Strophe in seinem grossen Gedicht auf die Erde. Durch die Erträgnisse eines Gemüsegartens suchte er seine Einkünfte zu mehren, lebte auf Credit bei Krämer und Fleischer und hatte schliesslich überall Gläubiger, namentlich Gobillot, den Bäcker von Chailly, vor dem er sich oft bei seinem Freunde Jacque versteckte.



*Millets Haus in Barbizon.*

Er musste mit ansehen, dass Rousseau ihm ein Brod für seine hungernde Familie brachte, dass Diaz ihn mit kleinen Geldsendungen unterstützte. »Ich habe die 100 Francs bekommen, heisst es in einem Briefe an Sensier, sie kamen zur rechten Zeit, seit 24 Stunden hatten weder meine Frau, noch ich gegessen. Ein Glück, dass wenigstens die Kleinen nichts entbehrt haben.« Alle seine Bemühungen, in Paris auszustellen, waren vergeblich. Noch 1859 wurde der »Tod und der Holzhacker«, heute im Besitz Jacobsens, vom Salon zurückgewiesen. Das Publikum«, an die Bauernfiguren aus der komischen Oper gewöhnt, lachte, im besten Fall erschien eine Caricatur in einem Witzblatt, selbst den Feinsinnigsten fehlte die geschichtliche Perspective, um Millets der Zeit vorausgeeilte Grösse zu verstehen. All das wirkt um so trauriger, wenn man bedenkt, welchen Preis seine Werke später erreichten, wenn man liest, dass Zeichnungen, für die



*Millet: Vigneron au repos.*

er mit Mühe 20 bis 40 Francs bekommen konnte, heute für ebenso viel Tausende gesucht sind. Erst seit der Mitte der 50er Jahre fing er an zu verkaufen, 250 bis 300 Francs das Bild. Rousseau war der erste, der ihm, unter dem Vorgeben, ein Amerikaner sei der Käufer, seinen Holzhacker für 4000 Francs abnahm; Dupré verhalf ihm dazu, die Aehrenleserinnen um 2000 Francs loszuschlagen. Ein günstiger Vertrag, den der Kunsthändler Arthur Stevens, der Bruder des Malers, 1859 mit ihm schloss, musste nach sechs Monaten wieder gelöst werden, da die Zeit für Millet noch nicht gekommen. Erst als er 1863 vier grosse decorative Bilder — die vier Jahreszeiten, übrigens seine schwächsten Arbeiten — für den Speisesaal des Architekten Feydeau gemalt, trat Ueberfluss an die Stelle der Armuth. Er war im Stande, sich wie Rousseau und Jacque ein kleines Haus in Barbizon zu kaufen, dicht am Eingang des Ortes, gegenüber der Ganne'schen Wirthschaft. Wilder Wein, Epheu und Jasmin umspannen es, zwei weisse Rosenstöcke schlangen neugierig ihre Zweige



*Millet: Paysan se reposant sur sa houe.*

um die Fenster, rings war ein grosser Garten, in dem Feldblumen zwischen Gemüse und Obstbäumen blühten; ein Zaun von wilden Rosen und Flieder führte weiter zurück nach einem andern Häuschen, das er als Atelier benutzte. Daneben lag der Hühnerhof, weiter zurück ein kleines, dichtes Gehölz. Hier lebte er wie ein alttestamentlicher Patriarch seiner Kunst und den Seinen, als Bauer und Familienvater, aufrichtig, einfach. Sein Vater hatte neun Kinder gehabt und er selbst hatte neun Kinder. Während er malte, spielten die Kleinen im Garten, die ältern Töchter arbeiteten, und wenn die Kleinen zu laut wurden, sagte die siebenjährige Jeanne ernst: Chut! Papa travaille. Nach dem Abendessen schaukelte er den Kleinsten auf den Knien, erzählte normannische Märchen oder sie gingen noch einmal hinaus in den Wald, den die Kinder, weil er gar so wild, düster und grossartig war, le forêt noir nannten.

Millets Armuth war also nicht ganz so gross, als es nach dem Buche Sensiers scheint. Chintreuil, Théodore Rousseau und viele



*Millet: Le Semeur.*

Andere haben sie auch kennen gelernt und muthig ertragen. Der Erfolg ist sogar verhältnissmässig früh zu Millet gekommen. Das wahre Unglück für einen Künstler ist Erfolg gehabt zu haben, reich gewesen zu sein und später sich vergessen, verarmt zu sehen. Millet machte den entgegengesetzten Weg. Seit dem Beginn der 60er Jahre stand seine Bedeutung nicht mehr in Frage. Die Weltausstellung 1867 brachte ihm auch äusserlich alle Ehren. Er war mit neun Bildern vertreten und erhielt die grosse Medaille. Alle Welt kannte seinen Namen, sein Leben war reichlich gesichert, die ganze junge Künstlerschaft verehrte ihn wie einen Gott. Im Salon von 1869 war er Jurymitglied. Die Kunsthändler, die ihn früher nicht gekannt, drängten sich vor seiner Thür; er erlebte, dass auf der Auction Richard 1873 seine »Frau mit der Lampe«, für die er 150 Francs erhalten, für 38,500 Francs verkauft wurde. »Allons, ils commencent à comprendre que c'est de la peinture sérieuse«. Herr von Chennevières lud ihn ein, sich an den Malereien im Pantheon zu betheiligen und er begann die Arbeit — doch die Kraft versagte, ein heftiges



*Millet: Les Glaneuses.*

Fieber warf ihn nieder und am 20. Januar 1875 6 Uhr Morgens war Millet, 60 Jahre alt, todt. Sein Begräbniss verlief zwar, da es fern von Paris stattfand, ohne grosses Gepränge. Es war ein kalter, trüber Morgen, Regen und Nebel. Wenige Freunde, ein paar Maler und Kritiker, waren gekommen. Um 11 Uhr ordnete sich der Leichenzug. Man machte schnell im Regen die zwei Kilometer von Barbizon nach Chailly. Selbst die Neugierigen, die von den verschiedenen Dörfern herbeigeeilt, konnten die Kirche nicht zur Hälfte füllen. Aber in Paris erregte die Todesnachricht desto grösseren Widerhall. Als am Morgen nach seinem Hinscheiden vierzig Zeichnungen in einer Kunsthandlung ausgestellt wurden, lief ganz Paris zusammen und die Begeisterung war allgemein. Er wurde in den Kritiken in einem Athem mit Watteau, Leonardo, Rafael und Michelangelo genannt. Die bald darauf im Hôtel Drouot veranstaltete Versteigerung seiner nachgelassenen Skizzen brachte der Familie 321,000 Francs. Heute sind dieselben Zeichnungen und Pastelle, die unmittelbar nach seinem Tode mit 6000 Francs bezahlt wurden, auf durchschnittlich 30,000 Francs gestiegen, während die Mehrzahl



*Millet: Bergère racmenant son troupeau.*

seiner Bilder für Europa überhaupt unbezahlbar wurde und über den Ocean in das glückliche Land der Dollars gelangte. Unter solchen Umständen noch von einer Verkennung Millets sprechen, als Antwort auf seine anfängliche Unterschätzung einen panegyrischen Hymnus auf ihn singen, hiesse demnach leere Thüren einstossen. Es gilt ganz objectiv zu untersuchen, welche Stellung er in der Geschichte der modernen Malerei einnimmt und was voraussichtlich kommende Geschlechter zu ihm sagen werden.

Millets Bedeutung ist zum Theil eine ethische: er ist der erste, nicht der Bauern gemalt, aber der sie wahr dargestellt hat, in ihrer ganzen Rauhheit, aber auch in ihrer Grösse, nicht mehr zur Belustigung Anderer, sondern mit dem Recht ihrer eigenen Existenz. Die Seele des Landmannes ist von Natur ernst und schwerfällig, die Zahl seiner Ideen und Gefühle eine kleine. Er kennt weder Witz noch Sentimentalität. Wenn er in den Stunden der Ruhe zuweilen seine laute, breite Lustigkeit hat, so ähnelt sie oft der Trunkenheit und ist nicht selten deren Folge. Sein Leben, das ihn nöthigt, im Schweisse seines Angesichts sein Brod zu verdienen, erinnert ihn



*Millet: Paysan greffant un arbre.*

immer von Neuem an die harten Grundbedingungen des Daseins. Alles ist bei ihm Berechnung, strenge Sparsamkeit. Selbst der Boden, auf dem er steht, ruft ernste Stimmungen in ihm wach. Sie ist feierlich erhaben, diese Natur mit ihrem grossen Horizont und unendlichen Himmel. Sie hat zu bestimmten Zeiten ihr freundliches Lächeln, für die besonders, die aus der Stadt auf ein paar Stunden herauskommen. Für den, der immer dort lebt, ist sie nicht die gute milde Mutter, die der Städter sich vorstellt. Sie hat ihre erdrückende Schwüle im Sommer, ihren rauhen Frost im Winter; ihre Grösse ist streng. Nirgends strenger als in Millets Heimath, den von rauhem Wind durchfegten Ebenen der Normandie, wo er als Knecht seine Jugend verlebte.

Aus diesem Bauernleben hatte die bisherige Malerei in conventionellem Optimismus nur kleinliche Anekdoten herausgeschält. Es war keine hübsche Auffassung vom Menschen, dass die Bauern in jenen frühern Bildern immer zur Erlustigung der Ausstellungs-

besucher Hochzeiten, goldene Hochzeiten und Kindtaufen feiern, Schuhplattler tanzen, komische Heirathsanträge machen, sich beim Advocaten linkisch benehmen oder im Wirthshause raufen mussten. Das Recht zur Existenz erwarben sie sich durch ihre Arbeit. »Das Heiterste, was ich kenne, schreibt Millet in dem berühmten Brief an Sensier 1851, ist die Ruhe, das Schweigen, das man in den Wäldern oder auf den Aeckern geniesst. Man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel beladenes Wesen aus einem kleinen Feldweg herauskommt. Die Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Rings auf den Aeckern sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene in den Hüften aufrichtet und den Schweiss mit der umgekehrten Hand abtrocknet. Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brod essen. Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie sie gewisse Leute uns gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlichkeit, die grosse Poesie.«

Vielleicht ist Millet in der Auffassung des Bauernlebens sogar ein wenig zu ernst gewesen, vielleicht hat seine melancholische Seele zu sehr die trüben Seiten im Dasein des Landmannes gesehen. Denn Millet war Gemüthsmensch durch und durch, wozu schon den Knaben das Leben in seiner Familie machte — man braucht nur in dem Buche Sensiers von dieser alten Grossmutter zu lesen, die zugleich seine Pathe war, nur zu hören, wie ihn später die Nachricht vom Tode seines Vaters und seiner Mutter traf, wie er in Thränen ausbrach, dass er die Heimgegangenen nicht noch ein letztes Mal umarmte. Ein solch träumerisch trauriger Mann sah selbstverständlich auch im Leben des Bauern ganz besonders das, was Arbeit ist, Mühe, Erschöpfung. Es fehlte ihm jener leichte Sinn, der »amara lento temperat risu«. Als Motto über seinem ganzen Werke könnte die Stelle stehen, die sich unter dem Bauernbild in Holbeins Todtentanz findet:

A la sueur de ton visage
Tu gagneras ta pauvre vie
Après travail et long usage
Voici la mort qui te convie.

Dieser ernste traurige Zug in Millets Charakter setzt ihn z. B. in schroffen Gegensatz zu Corot. Corot war ein heiteres Temperament, das überall Freundliches in der Natur bemerkte. Seine Lieblingsstunde

*Millet: L'Angelus*



*Millet: Le berger et son troupeau.*

war der Morgen, wenn die Sonne aufgeht, die Lerche jubelt, wenn die Nebel sich zerstreuen und rosiger Thau gleich Perlen auf den Gräsern liegt. Seine Lieblingsjahreszeit war der Frühling, der mit neuen Blättern Leben und Freude auf die Erde bringt. Und wenn er diese lachende Welt statt mit den heitern Gestalten seiner Phantasie zuweilen mit Bauern und Bäuerinnen bevölkerte, so waren es ebenfalls nur solche, für die das Leben mehr ein Fest ist, als rauhe Arbeit. Millet ist mit dem Sanguiniker Corot verglichen, Melancholiker vom Scheitel zur Sohle. Wo jener vom Frühling sprach, spricht er von der drückenden, erschlaffenden Schwere des Sommers. Er kannte aus Erfahrung diese harte Arbeit, die vor der Zeit alt macht, Körper und Geist tödtet, das Ebenbild Gottes in ein hässliches, missgestaltetes, rheumatisches Wesen verwandelt, und hat vielleicht einseitig gerade das im Leben des Bauern gesehen. Trotzdem ist unzutreffend, wenn als Parallele zu Millets Bauernmalerei jene grausame Charakteristik herangezogen wird, die zur Zeit Ludwigs XIV. Labruyère vom Landmann entwarf: »Man erblickt über das Feld



*Millet: La femme faisant paitre sa vache.*

verbreitet eine Art wilder Thiere, Männchen und Weibchen, schwarz, fahl und von der Sonne verbrannt, geheftet an den Erdboden, den sie mit unüberwindlicher Hartnäckigkeit durchwühlen: sie haben etwas wie eine articulirte Sprache, und wenn sie sich aufrichten, zeigen sie ein menschliches Antlitz, — in der That, es sind Menschen. Nachts ziehen sie sich in Gruben zurück, wo sie von Schwarzbrod, Wasser und Wurzeln leben; sie sparen den andern Menschen die Mühe zu säen, zu pflügen, zu ernten und verdienen sich dadurch den Vorzug, dass es ihnen selbst nicht an jenem Brode mangle, das sie gesät haben.« Ja, Millets Bauern arbeiten und sie arbeiten ernst, aber indem sie arbeitend auf den Boden gebeugt sind, haben sie zugleich sich stolz in ihrer ganzen Rusticität erhoben: Millet hat — darin liegt seine ethische Grösse — aus den Männchen illustrirter Witze: Menschen gemacht.

Wie sein ganzes Leben ohne Lüge, ohne Künstelei dahinfloss, so war sein ganzes Streben als Künstler darauf gerichtet, Künstelei und Lüge zu entfernen. Nach einer Periode willkürlich mit den



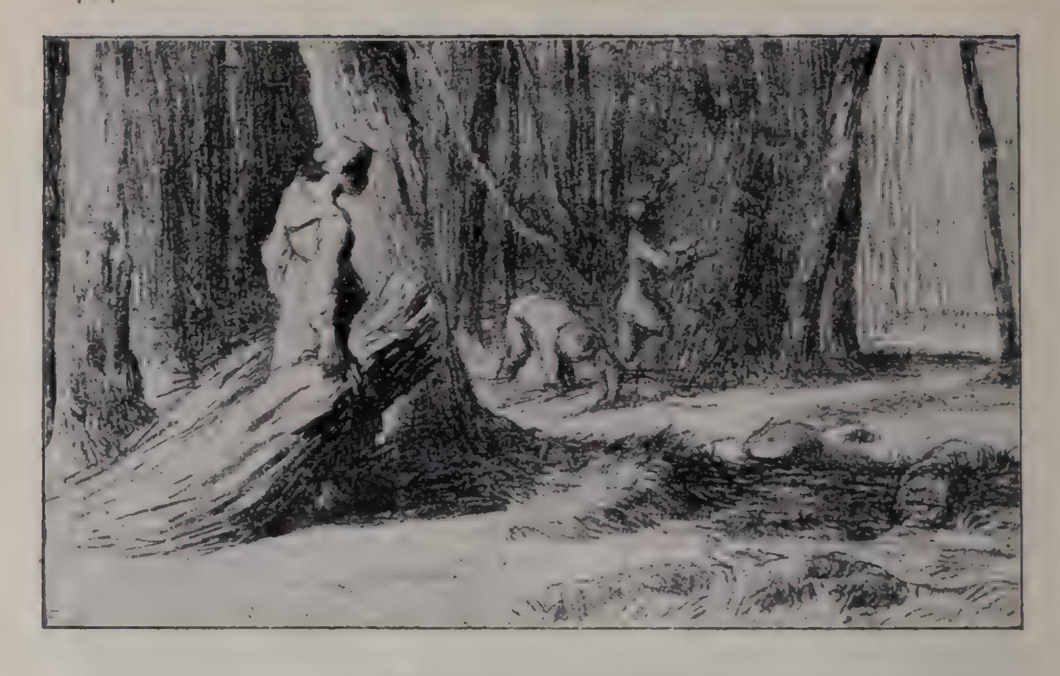
*Millet: Le Berger au Parc, la nuit.*

Dingen schaltender Genremalerei brach er der neuen Richtung mit ihrer bedingungslosen Hingebung an das Wirkliche Bahn. Nachdem die »Historienmaler« an der Hand der alten Meisterwerke noch einmal die Vergangenheit heraufbeschworen, war es das Verdienst der »Genremaler«, dass sie überhaupt anfingen, statt rückwärts um sich zu schauen. Fragmente der Wirklichkeit wurden — dem Principe der classicistischen Landschafstmalerei entsprechend — nach den Compositionsregeln der Historie zu figurenreichen lebenden Bildern arrangirt, die eine vom Maler erfundene heitere oder rührende Episode erzählten. Millets That ist, an die Stelle des Erfundenen Empfundenes, an die Stelle der aus Einzelbeobachtungen zusammengesetzten, das Leben in widersprechende Verbindungen zwängenden Compositionen den mit spontaner Frische als Ganzes erfassten Naturausschnitt, an die Stelle der Geschichte und Pointe Malerei gesetzt zu haben. Wie Rousseau und seine Genossen die Poesie der Werktagsnatur, so hat Millet die Poesie des Alltagslebens entdeckt. Erst diese Malerei, die nicht mehr die Welt nach einseitigen Schönheitsregeln meisterte, sondern, unter Verzicht auf alles literarische Beiwerk, die Schönheit pietätvoll aus den Dingen selbst heraussah, sie konnte die



*Millet: La Glèbe.*

Basis der modernen Kunst werden. Er scheint gar nicht daran zu denken, dass man ihm zuhört, er spricht nur mit sich selbst. Es kommt ihm nicht darauf an, seine Ideen durch Wiederholungen und Antithesen recht hervortreten und herausspringen zu lassen, er gibt seine Empfindungen wieder — das ist Alles. So erhält durch ihn die Malerei wieder Leben: das sind nicht mehr Compositionen, die man sieht, sondern Empfindungen, die man fühlt; das ist nicht mehr ein Maler, der redet, sondern ein Mensch. Von Anfang an hatte er die Gabe, unmittelbar, einfach und natürlich zu sehen, und um sich weiter darin zu üben, begann er mit den allereinfachsten Dingen: ein Arbeiter auf dem Feld, der, auf seinen Spaten gestützt, vor sich hinschaut, ein Sämann zwischen den Furchen, in die sich Schaaren von Vögeln niederschlagen, ein Mann auf dem Acker, der seinen Rock auszieht, ein Weib in der Stube, das sein Zeug flickt, ein junges Mädchen am Fenster hinter einem Topf mit Massliebchen. Das umgebrochene Feld wird er nicht satt zu zeichnen, noch häufiger dichtgedrängte Schafheerden auf der Haide,



*Millet: La Ramasseuse de bois.*

die wolligen Rücken wie in Wellenbewegung lang hingestreckt und zwischen ihnen der Hüter oder die Hüterin.

Der Sämann (1850), Bauer und Bäuerin zur Arbeit gehend, die Heubinder, die Schnitter, eine Schafschererin, der Baumpfropfer (1855), ein Schafhirt und die Aehrenleserinnen (1857) sind die hauptsächlichsten Werke der 50er Jahre. Welche Summe pietätvollster Naturanschauung ist in diesen Aehrenleserinnen enthalten. Sie haben keine pathetischen Köpfe, ihre Armbewegung strebt keine declamatorische Contrastwirkung an. Sie werben auch nicht um Mitleid. Sie thun nur ihre Arbeit. Das gibt ihnen ihre Würde und Hoheit. Sie sind selbst Naturproducte, Pflanzen, deren die gewöhnlichste nicht einer gewissen einfachen reinen Schönheit entbehrt. Betrachtet die Hände. Man würde sie nicht küssen, aber von Herzen drücken. Es sind brave Hände, die von Jugend auf hart gearbeitet: bald von Frost geröthet, von Soda gesprungen, von Müdigkeit geschwollen oder von der Sonne verbrannt. — Ganz idyllisch ist der »Bauer, der einen Baum pfropft« von 1855. Inmitten eines jener ummauerten Räume, die halb Hof halb Garten sind und in den Dörfern die Scheune vom Wohnhaus trennen, steht ein Mann, der einen Baum beschnitten hat und ein neues Reis einpfropft. Seine Frau mit dem kleinsten Kind im Arm schaut zu. Rings athmet Alles Ordnung, Reinlichkeit, Zufrieden-



*Millet: Bauer, seinen Rock ausziehend.*

heit mit Wenigem. Ihre Kleider haben keinen Fleck, kein Loch, sie tragen sich lange unter der sorgsamen Pflege der Frau. Es ist der alte, der Scholle treue französische Bauer, der am Ort seiner Geburt lebt und stirbt — ein Bild patriarchalischer Einfachheit. — 1859 erschien der Angelus, jenes Werk, das klingt wie tiefe ferne Glockenandacht. »Ich will, dass man die Glocken läuten hört, und nur die Naturwahrheit des Ausdrucks kann das zu Stande bringen«. Nichts fehlt diesen Schöpfungen, weder die Einfachheit noch die Wahrheit. Ja, je länger man sie betrachtet, desto mehr bemerkt man etwas, das über die Realität hinausgeht. Der Mann mit der Hacke, das berühmte Bild von 1863 ist geradezu ein Werk grossen Stils; er lässt an antike Statuen, an die Figuren Michelangelos denken, ohne dass er ihnen in irgend einer Art ähnelt: Millet hat in kühner Wahrhaftigkeit jede künstliche Grazie und willkürliche Verschönerung, die andere in das Landleben hineintrugen, verschmäht, und indem er davon absehend nur auf die gewissenhafteste Ehrfurcht vor der Natur sich stützte, hat sein tiefes zeichnerisches Wissen im menschlichen Bau eine Würde, in den Bewegungen des Bauern einen grossen Stil gesehen, den Keiner vor ihm darin entdeckte. Es ist

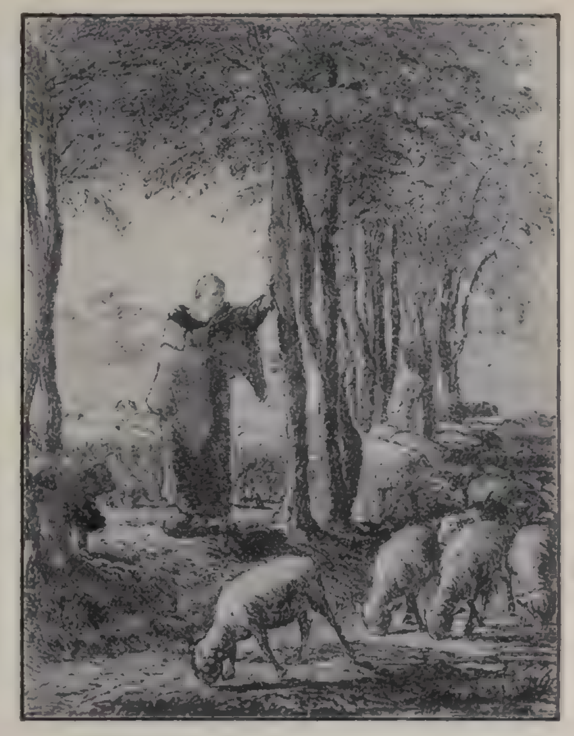


*Millet: La Tricoteuse.*

in den Linien seiner Bilder eine Einfachheit, eine Harmonie, eine Grösse, wie sie nur die allergrössten Künstler hatten. Dazu gelangte er auf demselben Wege wie Rousseau und Corot zu ihrem Stil in der Landschaft: Durchtränkt und durchsättigt von Realität, konnte er in der Stunde der Schöpfung ungestraft des Modells entrathen, wahr und condensirt zugleich sein, ohne mehr durch kleinliches Detail gehindert zu werden.

Er selbst ging wie ein Bauer in Barbizon einher. Mit einer alten rothen Matrosenkutte, mit Holzschuhen und einem wettergeprüften Strohhut sah man ihn Wald und Flur durchstreifen. Er erhebt sich mit Sonnenaufgang, wie es seine Eltern gethan und wandert wie sie hinaus auf's Land. Er hütet keine Heerde, treibt keine Kühe, kein Ochsen- oder Pferdegespann vor sich, trägt keine Hacke und keinen Spaten, sondern stützt sich auf seinen Stock, ist mit Beobachtungsgabe allein und poetischer Anschauung gerüstet. Er geht wie die Leute, denen er begegnet, streicht um die Häuser, tritt in den Hof, schaut über die Zäune, kennt die Schnitter und Aehrenleserinnen, die Mädchen, die die Gänse hüten und die Hirten in ihren grossen Mänteln, wie sie auf ihren Stab gestützt unbeweglich inmitten ihrer Heerden stehen. Er tritt in die Waschküchen ein, in's Backhaus, in die Räume, wo Butter geschlagen wird. Er wohnt der Geburt des Kalbes, dem Tod des Schweines bei oder lehnt sinnend, die Arme über die Brust gekreuzt, an der Mauer eines Gartens und betrachtet die untergehende Sonne, wie sie Feld und Wald in röthliche Schleier hüllt. Er hört die Abendglocken läuten, sieht die Leute beten und dann heimwärts gehen. Auch er geht, liest bei Lampenlicht die Bibel, während seine Frau näht und die

Kinder schlafen. Wenn Alles ruhig geworden, klappt er das Buch zu und träumt. Er sieht noch einmal Alles, was er am Tage erlebte. Ohne Leinwand und ohne Farben ist er ausgegangen, hat nur ein paar Bewegungsmotive flüchtig in sein Skizzenbuch notirt, gewöhnlich den Bleistift gar nicht aus der Tasche gezogen, nur nachgedacht, sein Gehirn gezwungen, Alles zu merken, was sein Auge sah. Das wiederholt er jetzt noch einmal im Gedächtniss. Morgen wird er malen.



*Millet: La Bergère avec ses moutons.*

Sein Studium erscheint als ununterbrochene Uebung des Auges, das Wesentliche, die grossen Linien in der Natur wie im menschlichen Körper sehen zu lernen und festzuhalten. Auf Daumiers Wege weitergehend, nahm er den Figuren Alles, was nur zufällig ist, vereinfachte sie, um die Grundnote, den Charakter desto mehr hervorzuheben. Diese Vereinfachung, die bewunderungswürdige Art möglichst Viel schlagend, mit den geringsten Mitteln auszudrücken, hat Keiner so wie Millet verstanden. Da ist nichts Ueberflüssiges, nichts Kleinliches, aus Allem spricht ein epischer, auf das Grosse, Heroische gerichteter Geist. Seine Zeichnung haftete niemals am Nebensächlichen, Anekdotischen der Form; was ihn fesselte, waren die entscheidenden Linien, die eine Bewegung charakterisiren, ihr Rhythmus geben. Gerade dieses Gefühl für Rhythmus hatte seine harmonische Seele im höchsten Grade. Er gab seinen Bauern keine griechischen Nasen, aber auch in kleinen trockenen Beobachtungen verlor er sich nicht, er vergrösserte, vereinfachte ihre Silhouetten und machte aus ihnen Heroen, Märtyrer der Arbeit. Seine Gestalten bekamen den Stil der Erhabenheit; eine feierliche Grösse, ein fast antiker Reliefstil geht durch seine Bilder. Gewiss bezeichnend, dass die einzigen Kunstwerke, die er in seinem Atelier besass,

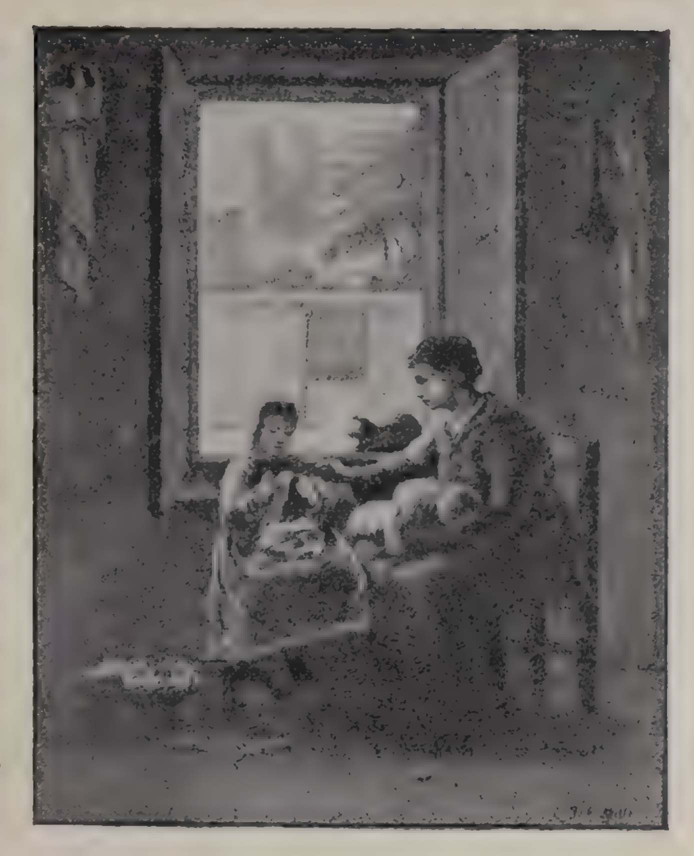


*Millet: La femme aux poules.*

die Gypsabgüsse der Metopen des Parthenon waren. Er selbst war ein antiker Mensch: in der Einfachheit seines Lebens, wie in seiner äusseren Erscheinung: ein Bauer in Holzschuhen, der die Zeusbüste von Otricoli auf den Schultern trug. Und wie seine Biographie gleich einem homerischen Gesange anmuthet, so hat auch seine einfach grosse Kunst das Primitive, Urthümliche, Heroische gesucht. Man beachte die michelangeleske Geste des »Sämanns«. Dieser Bauer, der da festen Schritts hinschreitet, scheint in seiner grossen Bewegung das Bewusstsein von der Grösse seines Tagewerks zu haben: die heroische Verkörperung des Menschen, der die Erde beherrscht, seinen Zwecken dienstbar macht, befruchtet.

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence;
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que déployant ses voiles
L'ombre où se mêle une rumeur
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

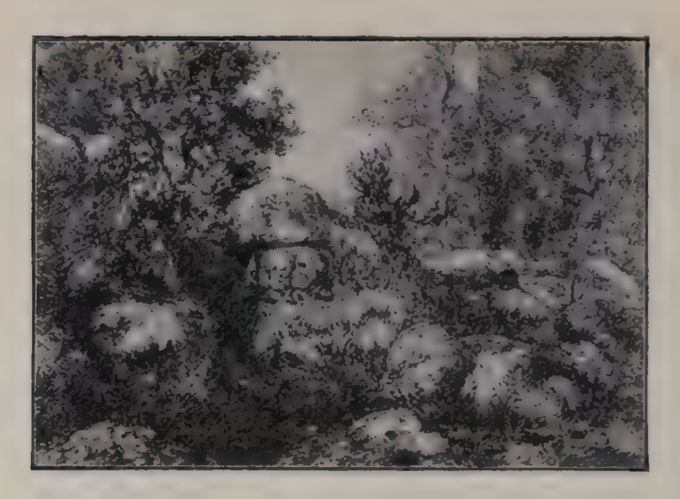
Man beachte die epische Ruhe der »Aehrenleserinnen«, der drei Parzen der Armuth, wie Gautier sie nannte, die priesterliche Würde des »Holzhackers«, die fast indische Feierlichkeit der Frau, die eine Kuh weiden lässt. Sie steht in ihren Holzschuhen wie auf einem Piedestal, ihr Rock hat lapidare Falten, ein feierlich melancholischer Stumpfsinn prägt sich aus in ihrem Gesicht. Millet ist der Michelangelo der Bauern. Seine Bilder wirken in ihrer grandiosen Einfachheit wie religiöse Malerei, plastisch und mystisch zugleich.



*Millet: La leçon de tricot.*

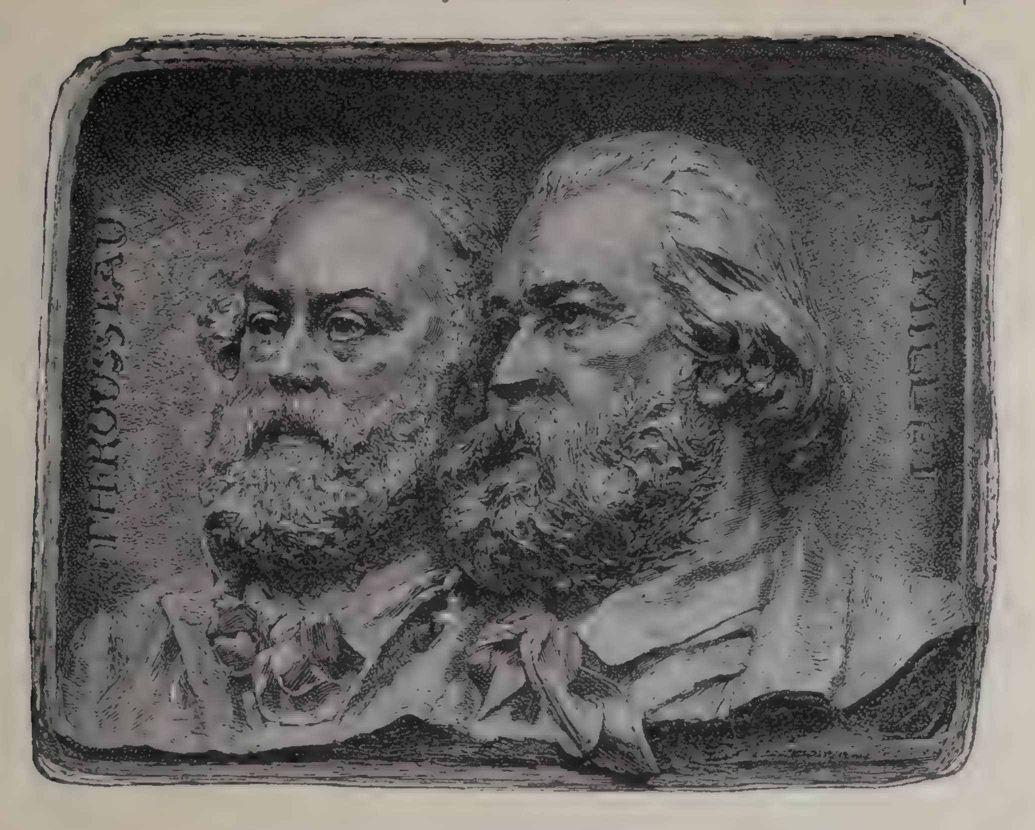
Zu dieser Höhe des Stils ist Millet keineswegs nur durch Instinkt gekommen. Obwohl Bauernsohn, Bauer und Bauernmaler, wusste er sehr wohl, was er wollte, und hat dieses Ziel nicht praktisch nur in seinen Bildern, auch theoretisch klar in seinen Briefen und Aufsätzen formulirt. Denn Millet war nicht blos ein Mann, der gerne träumte, er war zugleich ein grübelnder, philosophischer Kopf, den neben den Gefühlen des Dichters auch die Ideen des Denkers bewohnten. In dem Selbstporträt, das dem Buche Sensiers als Titelblatt beigegeben und auf dem er etwas Kränkliches, romantisch Angehauchtes, Aetherisches hat, kommt gleichsam nur die eine Seite seines Wesens zum Ausdruck. Das grosse Medaillon von Chapu enthüllt die andere: den scharfen consequenten Denker, der aus den lichtvollen, unerbittlich logischen Briefen spricht. Er ist in dieser Hinsicht der echte Vertreter seiner Race. Im Gegensatz zum Esprit und graziösen Leichtsinn des Parisers gilt ruhiger, gesunder Menschenverstand als Haupteigenschaft des Normannen und dieses präcis klare Denkvermögen war bei Millet noch gehoben durch unermüdliche geistige Schulung.

Schon als Kind hatte er durch seinen Onkel, einen Geistlichen, eine gute Erziehung erhalten und genug lateinisch gelernt, um Virgils Georgica und andere alte Schriftsteller im Urtext zu lesen. Er kann sie fast auswendig und citirt sie jeden Augenblick in seinen Briefen. Nach Paris gekommen, brachte er lange Stunden in den Museen zu,



*Monument de Millet (Forêt de Fontainebleau).*

nicht um dies oder jenes Stück aus einem Bild zu copiren, sondern um klaren Auges die Kunstwerke auf ihr Wesen hin zu prüfen. In Cherbourg verschlang er in der Bibliothek den ganzen Vasari, alles, was er finden konnte über Dürer, Leonardo, Michelangelo, Poussin. Selbst in Barbizon blieb er während seines ganzen Lebens ein starker Leser. Shakespeare erfüllt ihn mit Bewunderung; Theokrit und Burns sind seine Lieblingsdichter. »Theokrit beweist mir, dass man nie mehr Grieche ist, als wenn man naiv seine Eindrücke gibt, mögen sie kommen woher sie wollen«. Immer, wenn er nicht malte oder die Natur betrachtete, hatte er ein Buch in der Hand und freute sich nie herzlicher, als wenn ein Freund seine kleine Bibliothek um ein neues bereicherte. Obwohl er in der Jugend ackerte und pflügte und später selbst als Bauer lebte, war er unterrichteter als die meisten Maler, er war Philosoph — Gelehrter. Seine Redeweise war langsam, ruhig, überzeugt, gewinnend, von ganz persönlichen, durchdachten Ideen gesättigt. »Lieber Millet, Sie sehen doch auch schöne Bauern und hübsche Landmädchen«, schrieb ein Kritiker. Worauf Millet: »Ja, aber die Schönheit liegt nicht im Gesicht. Sie liegt in der Harmonie des Menschen mit seiner Thätigkeit. Ihre hübschen Landmädchen gehen lieber in die Stadt; es steht ihnen nicht zu Gesicht, Holz und Aehren zu lesen und Wasser zu pumpen. La beauté c'est l'expression. Quand je ferai une mère, je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant«. . . . Das klar Geschaute ist, wenn du es schlicht und einfach wiedergibst, schön. . . . Alles ist schön, was an seinem Platze ist, nicht schön, was zur Unzeit kommt. Also keine Abschwächung der Charaktere. Apollo sei Apollo und Sokrates Sokrates, vermischen wir sie, so verlieren sie beide und werden eine Mischung, die nicht Fisch und Fleisch ist. So kam die Décadence der modernen Kunst. Au lieu de naturaliser l'art, ils artialisent la




*Chapu: La pierre de Barbizon (Rousseau und Millet).*

nature . . . Das Musée Luxembourg hat mir gezeigt, dass man, um wahre Kunst zu schaffen, nicht in's Theater gehen darf. Je voudrais que les êtres que je représente aient l'air voués à leur position; et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose que ce qu'ils sont. On est dans un milieu d'un caractère ou d'un autre, mais celui qu'on adopte doit primer. On devrait être habitué à ne recevoir de la nature ses impressions de quelque sorte qu'elles soient et quelque temperament qu'on ait. Il faut être imprégné et saturé d'elle, et ne penser que ce qu'elle vous fait penser. Il faut croire qu'elle est assez riche pour fournir à tout. Et où puiserait-on, sinon à la source? Pourquoi donc à perpétuité proposer aux gens, comme but suprême à atteindre, ce que de hautes intelligences ont découvert en elle. Voilà donc qu'on rendrait les productions de quelques-uns le type et le but de toutes les productions à venir. Les gens de génie sont comme doués de la baguette divinatoire; les uns découvrent que, dans la nature, ici se trouve cela, les autres autre chose ailleurs, selon le temperament de leur flair.



*Millet: Les tueurs de cochons.*

Leurs productions vous assurent dans cette idée que celui-là trouve qui est fait pour trouver, mais il est plaisant de voir, quand le trésor est déterré et enlevé, que des gens viennent à perpétuité gratter à cette place-la. Il faut savoir découvrir où il y a des truffes. Un chien qui n'a pas de flair ne peut que fair triste chasse, puisqu'il ne va qu'en voyant chasser celui qui sent la bête et qui naturellement va le premier . . . Un immense orgueil ou une immense sottise seulement peut fair croire à certains hommes qu'ils sont de force à redresser les prétendus manques de goût et les erreurs de la nature. Les oeuvres que nous aimons, ce n'est qu'à cause qu'elles procèdent d'elle. Les autres ne sont que des oeuvres pédantes et vides. On peut partir de tous les points pour arriver au sublime, et tout est propre à l'exprimer, si on a une assez haute visée. Alors ce que vous aimez avec le plus d'emportement et de passion devient votre beau à vous et qui s'impose aux autres. Que chacun apporte le sien. L'impression force l'expression. Tout l'arsenal de la nature est à ladis position des hommes. Qui oserait décider qu'une pomme de terre est inférieure à une grenade. Wenn auf einem steinigen



*Millet: La femme qui trait une vache.*

unfruchtbaren Boden ein verkrüppelter Baum wächst, so ist er an diesem Orte schöner, weil natürlicher als ein schlanker, den man künstlich hinpflanzt. Le beau est ce qui convient. Ob man das dann Idealismus oder Realismus nennen soll, weiss ich nicht. Für mich gibt es nur eine Manier zu malen: C'est de peindre vrai«. Das hatte für die Poesie schon der alte Boileau in den Worten ausgedrückt: »Rien n'est beau que le vrai«; das hatte Schiller in die Fassung gebracht: »Lasst uns endlich die Wahrheit für die Schönheit einsetzen«. Für die Kunst des 19. Jahrhunderts aber bedeuteten Millets Sätze noch immer die Aufstellung eines neuen Princips, eines Princips, das wirkte, wie eine frischeinsetzende Kraft, als neu bewusste Energie künstlerischen Strebens, als die Rückführung auf das, was die Erde dem Antäos war. Und dadurch, dass Millet dieses Princip — Alles ist schön, sofern es wahr, nichts schön, sofern es unwahr



*Millet: Église de Gréville.*

ist, die Schönheit ist die Blüthe, aber die Wahrheit der Baum — dadurch, dass er dieses Princip zum ersten Mal klar formulirte, ist er fast mehr als durch seine eigenen Bilder der Vater der neuern fransösischen, ja europäischen Kunst geworden.

Denn — hier kommen wir auf die Grenzen seiner Begabung — hat Millet, was er wollte, als Maler wirklich geleistet? Kein Geringerer als Fromentin hat diese Frage in seinen Maitres d'autrefois gestellt. Bei seinem Besuch in Holland kommt er einen Augenblick auf Millet zu sprechen und schreibt:

»Ein überaus origineller Maler, hochsinnig und zur Schwermuth neigend, gutherzig und eine wahrhaftig ländliche Natur, hat von der Landschaft und ihren Bewohnern, von deren Mühe, Melancholie und dem Adel ihrer Arbeit Dinge gesagt, die ein Holländer nie gefunden hätte. Er hat sie in einer etwas barbarischen Sprache geschildert in einer Manier, welcher der Gedanke mehr ausdrückliche Kraft verleiht, als seine Hand sie besass. Man hat ihm



*Millet: Le Printemps.*

Dank gewusst für seine Absichten; man erblickte in seiner Weise etwas wie die Empfindsamkeit eines im Ausdruck ein wenig ungelenken Burns. Aber schliesslich, hat er, ja oder nein, gute Bilder hinterlassen? Hat seine Formensprache, seine Ausdrucksweise, ich meine die Hülle, ohne welche die Gedanken nicht bestehen können, hat sie die Eigenschaften einer guten Malerei und bietet sie dauernde Gewähr? Vergleicht man ihn mit Potter und Cuyp, dann erscheint er als tiefer Denker; hält man ihn gegen Terborch und Metsu, dann erweist er sich als fesselnder Träumer; er hat etwas eigenthümlich Edeles, gegenüber den Trivialitäten der Steen, Ostade und Brouwer. Als Mensch macht er sie alle erröthen. Wiegt er sie auf als Maler?«

Wer an den Zeichner Millet denkt, wird diese Frage ohne Zögern mit Ja beantworten. In den Zeichnungen, welche die Hälfte seines Werkes bilden, ruht die starke Wurzel seiner Kraft. Er hat nicht wie Leonardo, Rafael, Michelangelo, Watteau oder Delacroix nur gezeichnet, um Skizzen zu machen oder Bilder vorzubereiten, seine Zeichnungen waren für ihn wahrhafte, in sich vollendete Kunst-

werke — in ihnen liegt sein dauernder festbegründeter Ruhm. Michelangelo, Rafael, Leonardo, Rubens, Rembrandt, Prudhon, Millet, das etwa ist die Namenreihe der grössten Zeichner der Kunstgeschichte. Seine Pastelle und Radirungen, seine Kreide-, Bleistift- und Kohlenzeichnungen verblüffen geradezu durch ihre eminente technische Feinheit. Je unscheinbarer das Instrument, eine desto grössere Wirkung erzielt er. Die butterschlagende Frau im Louvre, die Ruhe des Schnitters und der Schnitterin neben dem Kornschober, die Wasserträgerinnen, die in ihrer majestätischen Bewegung griechischen Kanephoren gleichen, der Bauer auf dem Kartoffelacker, der sich mit Feuerstein und Schwamm die Pfeife anzündet, die Frau, die neben ihrem schlafenden Kinde bei der Lampe näht, der ausruhende Winzer, die kleine Schafhirtin, die träumerisch auf einem Strohbündel neben ihrer grasenden Heerde sitzt, — in diesen Blättern von schwarz und weiss ist er ein gleich grosser Colorist wie grosser Pleinairmaler. Es gibt keine neckischen capriciösen Sonnenstrahlen wie bei Diaz. Millets Sonne ist zu ernst, um nur zu spielen; sie ist ein strenges Gestirn, das das Getreide reifen, die Menschen schwitzen lässt und keine Zeit verliert mit Schäkern. Ebenso grundverschieden ist er als Landschafter von Corot. Corot, der alte Junggeselle, kost mit der Natur; Millet, der neunfache Familienvater, kennt sie nur als fruchtbare, nährende Mutter. Auch in seiner Naturanschauung kommt der Melancholiker zum Durchbruch. »O, wenn sie wüssten, wie schön der Wald ist. Ich laufe manchmal Abends hinein und komme immer ganz zerschmettert zurück. Eine Ruhe, eine Grösse ist hier, die schrecklich ist, so dass ich oft geradezu Furcht empfinde. Ich weiss nicht, was diese Bäume unter einander reden, aber sie sagen sich etwas, das wir nur nicht verstehen, weil wir nicht dieselbe Sprache sprechen. Dass es keine Kalauer sind, scheint mir sicher«. Er liebte, was Corot nie gemalt hat: die Scholle, die Scholle als Scholle, die Scholle, die dampft unter den Strahlen der befruchtenden Sonne. Und doch steht er bei aller Verschiedenheit des Temperaments vielleicht als der grösste Landschafter des Jahrhunderts neben Corot da. Seine Landschaften sind leer und reizlos, nicht nach Jasmin, nach Erdgeruch duftend, doch ist's als ob der Erdgeist selbst unsichtbar darüber walle. Ein paar aufgesetzte Farben genügen ihm, jene grosse Harmonie zu erzielen, wie sie sonst nur Corot eigen und die er nach der Arbeit so oft mit seinem Nachbar Rousseau besprach. Mit wenigen glänzenden, leicht hingesetzten Schraffirungen

bringt er das Vibriren der Atmosphäre, das Leuchten des Himmels bei Sonnenuntergang, den mächtigen Bau des Terrains, das wollüstige Schaudern der Ebene bei Sonnenaufgang zum Ausdruck. Bald ist's der Morgennebel, der über den Fluren liegt, der Dunst der Mittagsschwüle, der alle Umrisse, alle Farben der Gegenstände umhüllt und aufsaugt, bald die Abendröthe, die Wald und Feld mit zitternd zartem Schimmer überstrahlt, der feine Silberton klarer Nächte, der über verschleierte Mondlandschaften sich breitet. Millet ist in seinen Pastellen ein Nachtmaler wie kein Zweiter des Jahrhunderts. Eines der reizendsten poetischen Blätter ist das mystisch-biblische Nachtstück der Flucht nach Egypten. Der heilige Joseph hat das Kind, dessen Haupt ein leuchtender Feuerschein umstrahlt, auf den Arm genommen und schreitet voran, während die Mutter auf dem Esel langsam die Ufer des Nil entlang zieht. Die Sterne blinken, der Mond wirft sein zitterndes Licht scheu über die Ebene. Joseph und Maria sind Bauern aus Barbizon, und doch weht ein Hauch der sixtinischen Capelle, ein Hauch Michelangelos aus den grossen Gestalten. Oder welcher alte Meister hat das heilige Schweigen der Nacht so beredt wie Millet in seinem »Hammelpark« geschildert. Seine gezeichneten Landschaften erwecken den Eindruck einer Weiträumigkeit wie sonst nur Rembrandt's Radirungen, einer atmosphärischen Feinheit, wie nur Corots Bilder. Ueber seinen Kühen, die zum Trinken an's Meer hinabsteigen, liegt ein wunderbar durchsichtiger, zarter Abendhimmel, um das »segelnde Boot« rollt das flüssige Mondlicht auf den Kämmen der Wellen. Der Garten mit Gewitterbeleuchtung und hochgelegener Allee, über der sich ein Regenbogen wölbt, — das Motiv, das er zu dem bekannten Louvrebilde verarbeitete — kehrt in mehreren, vom Einfachen zum Complicirteren fortschreitenden Pastellen wieder. Alles ist durchsichtig und leicht, voller Luft und Licht, und Luft und Licht sind voller Schmelz und Zauber.

Anders aber stellt sich die Sache, wenn man auf Fromentins Frage, so wie sie gestellt ist, die Antwort sucht. Da kann man, ohne Millets Bedeutung zu schmälern, ruhig aussprechen: Nein; Millet war kein guter Maler. Spätere Generationen, denen er in seiner ethischen Grösse nicht mehr so nahe steht, werden aus seinen Bildern allein seine heutige hohe Schätzung kaum verstehen. Denn wenn auch manche in die Privatsammlungen von Boston, New-York und Baltimore gekommene Arbeiten im Original dem Urtheil entrückt sind, werden sie doch nicht besser sein, als

die vielen, welche die Milletausstellung 1886 oder die Weltausstellung 1889 vereinte. Diese aber hatten sämmtlich eine Unbeholfenheit, eine coloristische Schwere und Trockenheit, die nicht nur den Werken der Modernen gegenüber veraltet, antediluvianisch, urthümlich anmuthet, sondern damals schon tief unter dem Niveau coloristischer Leistungsfähigkeit stand. Man bewundert an Millets Bildern immer nur die Anschauung, nie die Mache; nur als Poet wirkt er, nie als Maler. Seine Malerei ist oft ängstlich, schwer, dick und wie gemauert; sie ist traurig und schmutzig, gibt die Töne nicht frei und luftig. Manchmal brutal und hart, wirkt sie zuweilen merkwürdig unbestimmt. Selbst seine besten Bilder — der Angelus nicht ausgenommen — gewähren dem Auge keine ästhetische Freude. Der gewöhnlichste Fehler seiner Malerei ist, weich, fett und wollig zu sein. Er verfährt nicht leicht genug mit Leichtem, nicht flüchtig genug mit Flüchtigem. Besonders in den Gewändern macht sich dieser Mangel fühlbar. Sie sind von einer massiven, beunruhigenden Schwere, wie aus Erz gegossen, nicht wie aus Leinwand und Tuch. Dasselbe gilt von der Luft, sie wirkt materiell und ölig. Selbst in den Aehrenleserinnen — wo ist die Intensität des Lichtes, das in ewiger Bewegung die Erde überströmt, die Atmosphäre durchrieselt — der Anblick ist kalt und traurig.

Damit ist zugleich gesagt, was den Späteren zu thun blieb. Das von Millet angeregte Problem, wahre Menschen in ihrem wahren Milieu zu schildern, das er in seinen Pastellen gelöst, in seinen Oelbildern ungelöst gelassen, war von den Nachfolgern neu aufzunehmen und bis in seine letzten Consequenzen zu verfolgen. Zugleich galt es, den Stoffkreis zu erweitern.

Denn auch das ist für Millet, den grossen Bauern, bezeichnend, dass seine Kunst ausschliesslich die Bauern umfasste. Seine gefühlvolle Seele, die von Jugend auf Mitleid hatte mit der harten Arbeit und dem Elend des Landmannes, war blind für die Leiden des städtischen Arbeiters, neben dem er seine Jugend in Paris verlebte. Auch der Ouvrier hat seine Poesie und Grösse. Wie einen Schrei der Erde, so gibt es auch einen Schrei, der gleich laut und beredsam dem Pflaster grosser Städte entsteigt. Millet lebte in Paris in einer kritischen, schrecklichen Stunde. Er war da während der Jahre der Gährung, am Ende der Regierung Louis Philipps. Rings um ihn grollten alle socialistischen und communistischen Schrecken. Er war da während der Februar-Revolution, während der Junitage. Und

als die Arbeiter auf den Barrikaden kämpften, malte er den — Kornschwinger. Das Elend von Paris, die Leiden des Volkes berührten ihn nicht. Millet, der Bauer, hatte nur ein Herz für die Bauern, war blind für die Leiden, blind für die Reize des modernen städtischen Lebens. Paris schien ihm »ein schmutziges, trauriges Nest«. Kein malerischer Anblick der grossen Stadt fesselte ihn. Weder ihre Grazie fühlte er, ihre Eleganz und reizende Frivolität, noch bemerkte er etwas von der gewaltigen modernen Ideenbewegung und der edlen Menschlichkeit, die dem Jahrhundert der Humanität das Gepräge gibt. Nach diesen beiden Seiten hatte die Entwicklung der französischen Kunst zu gehen. Theils war das von Millet berührte Problem der modernen Farbenanschauung mit verbesserten Instrumenten neu aufzunehmen, theils das von ihm formulirte Princip »le beau c'est le vrai« von der Bauernmalerei auf das moderne Leben überhaupt auszudehnen, aus dem Walde von Fontainebleau nach Paris zu übertragen, aus der Einsamkeit in das Leben, aus der Abendstimmung in das Sonnenlicht, aus der Weichheit der Romantik in die harte Wirklichkeit. Courbet und Manet thaten diese Schritte.



XXVIII.

## Der Realismus in Frankreich.

UM in Paris weiterzuführen, was Millet in der Einsamkeit des Waldes von Fontainebleau begonnen, war ein Mann von der rücksichtslosen animalischen Urkraft *Courbets* nöthig. Die Aufgabe, die ihm zufiel, war eine ähnliche, wie im 17. Jahrhundert die Caravaggios. Als damals die eklektische Nachahmung des Cinquecento den Höhepunkt der Manierirtheit erreicht hatte, als Corlo Dolci und Sassoferato sich abmühten, in mythologischen Bildern die Typen Rafaels durch Idealisiren immer mehr zu verwässern, malte Caravaggio Scenen aus der Hefe des Volkes und der zügellosen Soldateska seiner Zeit. In einer Periode, als jene sich in doctrinären, erzwungenen und erkünstelten Compositionen ergingen, die in ödem Schematismus die Leistungen der Klassiker lediglich auf Regeln zurückführten, schuf er Werke von vielleicht unfeiner, aber ernster, furchtbarer Wahrheit, deren gesunder, kraftvoller Naturalismus bald die ganze Kunst des 17. Jahrhunderts in andere Bahnen zog.

Als Courbet auftrat, lagen die Verhältnisse ähnlich: Ingres, in dessen eisigen Werken sich das ganze Cinquecento cristallisirte, war im Zenith seines Ruhmes. Couture hatte seine Römer der Verfallzeit gemalt und Cabanel seine ersten Erfolge verzeichnet. Neben ihnen stand jene kleine Schule der Neugriechen mit Louis Hamon an der Spitze, dessen zimperlicher Porzellanstil sich der besonderen Bewunderung des Publikums erfreute. Zwischen diese grossen, symmetrischen Maschinen der Vollblutclassicisten und die niedlichen Zuckerbäckereien der neugriechischen Schönmaler trat Courbet in seiner ganzen brutalen Schwere. Das alte Allheilmittel, das nie seinen Dienst versagt: in allen Perioden, wenn die Kunst, nachdem ihre Blüthe vorüber, in Manier verfällt, folgt eine starke realistische Gegenströmung, die ihr neues Lebensblut zuführt. Man hatte die Natur verkünstelt, es war Zeit, die Kunst zu naturalisiren. Man

irrte noch immer in der Vergangenheit umher, um Todte aufzuerwecken und die Geschichte neu aufleben zu lassen. Der Moment war gekommen, noch schroffer als bisher die Rechte der Gegenwart zu betonen, die Kunst mitten in das gährende Leben der modernen Grossstadt zu setzen: eine Entwicklung, die natürlich und logisch der politischen folgte: sie fällt culturgeschichtlich zusammen mit dem andauernden Kampf der Demokratie um den Besitz des allgemeinen Stimmrechts. Courbet lieferte nur die Entscheidungsschlacht in dem grossen Kampf, den Jeanron, Leleux, Octave Tassaert u. A. als plänkelnde Vorposten begannen. Er überragte diese Aeltern, deren sentimentale Bildchen als Kunstwerke nicht ernst genommen worden waren, thurmhoch als Maler und forderte die Beachtung um so mehr heraus, als er für seine Darstellungen Lebensgrösse wählte. Damit war das letzte Hinderniss beseitigt, das der Behandlung moderner Stoffe im Wege stand. Auf Millets kleine Bauerngestalten, die nur als »Landschaften mit Staffage« zählten, hatte man noch wenig geachtet. Erst Courbets Bilder belehrten die Akademie, dass das bisher so harmlose »Sittenbild« sich anschickte, selbst die Rolle der stolzen Historienmalerei zu übernehmen.



*Gustave Courbet.*

Zugleich ging — was weiter Courbets Auftreten folgenschwerer als das seiner Vorgänger machte — mit der künstlerischen eine äusserst wirksame literarische Propaganda Hand in Hand. Millet war schweigsam gewesen und von Keinem als von seinen Freunden gekannt. Er hatte nie eine Ausstellung veranstaltet, sondern still die Zurückweisungen der Jury, das Gelächter des Publikums ertragen. Courbet lärmte, liess die Trommel schlagen, stellte sich in muskel-



*Courbet. Jugendporträt.*

kräftige Positionen wie ein Kraftmensch, der mit eisernen Kugeln spielt, versicherte in den Blättern, er sei der einzige ernsthafte Künstler des Jahrhunderts. Keiner hat das Embêter le bourgeois so verstanden, Keiner ein solches Geheul von Leidenschaften entfesselt, Keiner sein Privatleben so behaglich der Neugier der Menge preisgegeben, mit der renommistischen Atitude des Athleten, der im Circus die Muskeln seines Torso zur Schau stellt. Man kann über dieses Auftreten, durch das er zuweilen eine fast groteske Figur wurde, der beliebigsten Ansicht sein — als er kam, war er nöthig. Revolutionen vollziehen sich in der Kunst mit der gleichen Brutalität wie im Leben. Man wirft den Besitzenden die Fenster ein, man singt, man jodelt. Jede trägt den Charakter unbeugsamer Härte. Weisheit und Vernunft haben nie die Leidenschaft, die gebraucht wird, um zu stürzen und aufzubauen. Caravaggio musste zu den Waffen greifen, zu blutigen Angriffen übergehen. Im gesitteten 19. Jahrhundert hat sich Alles gesetzmässig, doch nicht weniger leidenschaftlich vollzogen. Um wenig zu erhalten, muss man viel fordern, das ist jederzeit wahr gewesen und das hat Courbet gethan. Ein merkwürdiger hochstrebender Charakter, genial und excentrisch, ein moderner Narciss an selbstbeschaulicher Eitelkeit und doch wieder der opferbereiteste, treueste Freund, vor der Menge ein Cyniker und Schwätzer, zu Haus ein ernster, grosser Arbeiter, aufbrausend wie ein Kind und im nächsten Augenblick versöhnt, äusserlich ebenso brutal wie innerlich zartfühlend, ebenso egoistisch wie unabhängig und stolz, formulirte er seine Ziele gleich schneidig in Worten und Werken. Immer voll Feuer und Begeisterung, zerstörend und anregend — eine ähnliche Natur, wie bei uns Lorenz Gedon, dem er auch in seinem Aeussern glich — wurde er die Seele, das treibende Princip der grossen realistischen Bewegung, die seit dem Beginne der 50er Jahre Europa überfluthete. Recht eigentlich der Mann, den die Kunst damals brauchte: ein Arzt, der die Gesundheit mit sich brachte, sie in's Freie schickte,



*Courbet: Die Steinklopfer.*

ihr Blut in die Adern spritzte. Sein ganzes Auftreten als Mensch wie als Künstler hat etwas vom elementaren Einbrechen einer Naturgewalt. Er kommt vom Land in Holzschuhen, mit der Zuversicht eines Bauern, der sich vor nichts fürchtet. Er ist ein grosser, kräftiger Mensch, gesund und natürlich wie die Ochsen in seinem Heimathsort. Er hatte breite Ellbogen, mit denen er alles im Wege Stehende zur Seite stiess. Er war mehr ein Instinkt als ein Gehirn, ein peintre-animal, wie ein Franzose ihn nannte. Ein solcher Plebejer war nöthig, den akademischen Olymp zu zerschlagen. Die Natur, indem sie ihn gross und stark machte, hatte ihn gleichsam selbst zu seiner Rolle bestimmt: Man haut immer leichter Bresche, wenn man dicke Muskeln hat. Ausgestattet mit der Kraft eines Simson, der den Tempel der Philister zertrümmert, war er selbst der »Steinklopfer« seiner Kunst und hat wie die, die er gemalt hat, ein nützliches Tagewerk vollführt.

Gustave Courbet, der bäuerlich kräftige Sohn der Franche-Comté, war 1819 in Ornans, einer kleinen Stadt bei Besançon geboren. Ein Freund und Landsmann Proudhons, des Socialisten, hatte er wie dieser ein Paar Tropfen deutschen Blutes in den Adern, was beiden auch in der äussern Erscheinung etwas germanisch Derbes und Wuchtiges, mit der französischen Leichtigkeit und Eleganz Contrastirendes verlieh. Auf seinem massiven Körper sass ein schwerer athletischer Hals, ein dickes Gesicht mit schwarzen Haaren und grossen Löwenbändigeraugen, die wie dunkle Diamanten strahlten. Ein starker, wohlgenährter Mann, mittelgross, breitschultrig, plump, roth, einem Schlachthausthiere ähnlich, mit den Jahren zu immer gesegneterem Leibesumfang neigend, ging er wie ein Sisyphus der Arbeit einher, die nie fehlende kurze, mit rauhem Caporaltabak gestopfte Pfeife, den classischen brule gueule im Munde. Ein wenig kurzathmig, bewegte er sich breit und schwerfällig, schnaufte, wenn er erregt war, schwitzte perlende Tropfen, wenn er malte. Die Kleidung war bequem, nicht elegant, der Kopf für die Pelzmütze, nicht für den officiellen Cylinder geschaffen, die Redeweise cynisch, der Mund oft von wegwerfendem Lachen verzerrt. Im Atelier und in der Kneipe bewegte er sich gern in Hemdärmeln und muthete auf der Münchener Ausstellung 1869 die deutschen Maler wie ein Altbayer an, wenn er urwüchsig, jovial im »Deutschen Haus« mit ihnen kneipte und durch seine mehr germanische als romanische Fähigkeit im Biervertilgen selbst die leistungsfähigsten Münchener in Schatten stellte.

Ursprünglich zum Juristen bestimmt, hatte er sich 1837 entschlossen, Maler zu werden, und bei Flogeoulot, einem mittelmässigen in die Provinz versprengten Maler der Davidschule, der sich prunkend le roi du dessin nannte, seine künstlerischen Studien begonnen. 1839 kam er nach Paris, schon voll Selbstbewusstsein, Feuer und Kraft. Bei seiner ersten Runde durch die Galerie des Luxembourg meinte er vor Delacroix' farbenglühendem Gemetzel von Chios: es sei nicht übel, aber das könne er auch, sobald er wolle. Nach kurzer Zeit hatte er sich durch Copiren der alten Meister im Louvre ein bravourhaftes Handwerk erworben. Wie in der Kunst Autodidakt, war er im Leben Demokrat, in der Politik Republikaner. Schon 1848 während der Junischlacht wäre er fast mit einem Trupp Insurgenten, deren er sich annehmen wollte, füsilirt worden, hätten einige »gutgesinnte« Bürger nicht für ihren als Mensch beliebten und als Maler bereits viel genannten Nachbar sich verwendet. Im Beginne der 50er Jahre war er mit jungen Schriftstellern aus der Schule Balzacs allabendlich in einer von Künstlern und Studirenden besuchten Brasserie der Rue Hautefeuille im Quartier latin zu treffen. Er hatte sein Atelier eingangs dieser Strasse und soll damals ein hübscher, kräftiger, lebhafter, junger Mann gewesen sein, der sich eines drastischen Ateliersjargons bediente. »Seine bemerkenswerthen Züge, so hat Théophile Silvestre ihn damals beschrieben, scheinen nach einem assyrischen Basrelief geformt zu sein. Seine schwarzen, glänzenden, wohlgeschnittenen und von langen, seidenen Wimpern beschatteten Augen haben das ruhige und sanfte Leuchten des Antilopen-Auges. Der kaum unter der leichtgebogenen Adlernase angedeutete Schnurrbart vereint sich mit dem fächerförmigen Bart und umsäumt dicke sinnliche Lippen; die Haut ist von bräunlichem, olivenfarbigem, wechselndem und nervösem Ton. Der runde, eigenthümlich geformte Schädel und die vorstehenden Backenknochen deuten Eigensinn, die lebhaften beweglichen Nasenflügel Leidenschaft an.« Ein grosser Disput über den Realismus diente gewöhnlich den Mahlzeiten als Nachtisch. Courbet liess sich dabei nicht auf Controversen ein, warf Jedem seine Ansicht an den Kopf und schnitt, wenn ihm entgegnet wurde, in sehr massiver Weise das Gespräch ab. Der reine bethlehemitische Kindermord, wenn er von den Berühmtheiten seiner Zeit redete. Die Historienmalerei nannte er einen Unsinn, den Stil einen Humbug, auf alle Ideale pfiff er und behauptete, es sei die grösste Frechheit, Dinge malen zu wollen, die man nie zu Gesicht

bekommen, von deren Ansehen man also keinen Begriff haben könne. Die Phantasie sei Blödsinn und die Wirklichkeit die einzige Muse.

»Unser Jahrhundert wird sich von dem Nachahmungsfieber, von dem es darniedergeworfen ist, nicht wieder erholen. Phidias und Rafael haben sich an uns festgehakt. Die Museen müssten einmal zwanzig Jahre lang geschlossen bleiben, damit die Modernen endlich anfangen, selbständig zu sehen. Denn was können die alten Meister uns bieten? Nur Ribera, Zurbaran und Velazquez bewundere ich; Ostade und Craesbeeck verlocken mich, und vor Holbein empfinde ich Verehrung, Was Herrn Rafael betrifft, so hat er ohne Zweifel einige interessante Porträts gemalt, aber ich finde keine Gedanken bei ihm. Und die Vettern, die Erben oder vielmehr Sklaven dieses grossen Mannes sind erst recht Erzieher der niedrigsten Art. Was lehren sie uns? Nichts. Niemals wird ein gutes Bild aus der Ecole des Beaux Arts hervorgehen. Das Kostbarste ist die Originalität, die Unabhängigkeit des Künstlers. Schulen dürfen nicht existiren, es gibt nur Maler. Ich habe unabhängig von jedem System und ohne mich einer Partei anzuschliessen, die Kunst der Alten und der Neueren studirt. Ich habe die eine ebensowenig nachahmen als die andere copiren, sondern nur aus der gesammten Kenntniss der Ueberlieferung die begründete und unabhängige Empfindung meiner eigenen Individualität schöpfen wollen. Wissen, um zu können, war mein Gedanke. Im Stande zu sein, die Sitten, die Ideen, den Anblick unsrer Epoche nach meiner Werthschätzung auszudrücken, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein, mit einem Wort, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel. Ich bin nicht nur Socialist, auch Demokrat und Republikaner, mit einem Wort: ein Anhänger jeder Revolution und obendrein ganz Realist, das heisst aufrichtiger Freund der wahren Wahrheit. Das Princip des Realismus aber ist die Negation des Ideals. Indem ich aus der Negation des Ideals alles Weitere folgere, gelange ich zur Emancipation des Individuums und schliesslich zur Demokratie. Der Realismus ist seinem Wesen nach demokratische Kunst. Er kann nur bestehen in der Darstellung von Dingen, die für den Künstler sichtbar und berührbar sind. Denn die Malerei ist eine ganz physische Sprache, und ein abstractes, nicht sichtbares, nicht existirendes Object gehört nicht in ihre Domäne. Die Monumentalmalerei, die wir haben, steht im Widerspruch mit den socialen Zuständen, die kirchliche Malerei im Widerspruch mit dem Geist des Jahrhunderts. Ein Un-



*Courbet: Das Atelier*

sinn, dass Maler, ohne daran zu glauben, mit mehr oder weniger Talent Geschichten aufwärmen, die ihre Blüthezeit nur in einer andern als unsrer Epoche haben konnten. Statt dessen bemale man die Bahnhöfe mit den Ansichten der Gegenden, durch die man reist, mit Bildnissen der grossen Männer, durch deren Geburtsstadt man fährt, mit Maschinenhallen, Bergwerken, Fabriken — das sind die Heiligen und Wunder des 19. Jahrhunderts.«

Diese Lehren deckten sich im Princip mit denen, die im 17. Jahrhundert die neapolitanischen und spanischen Naturalisten gegenüber den Eklektikern geltend machten. Für die Poussin, Lesueur und Sassoferrato war damals Rafael »ein Engel, kein Mensch«, der Vatikan »die Akademie der Maler«. Velazquez aber, nach Rom gekommen, langweilte sich. »Was sagt Ihr von unserm Rafael, haltet Ihr ihn nicht auch für den Besten, jetzt wo Ihr das Gute und Schöne in Italien gesehen? Don Diego wiegte ceremoniös das Haupt und meinte: Rafael, um Euch die Wahrheit zu sagen, denn ich bin gern freimüthig uud offen, muss ich gestehen, gefällt mir gar nicht.« Von Caravaggio werden Aeusserungen berichtet, die fast wörtlich denen Courbets entsprechen. Auch er eiferte gegen die Antike und Rafael, in deren Schatten er so viele seichte Nachahmer sitzen sah, und erklärte in schroffer Opposition die Erscheinungen des Alltagslebens für die einzigen wahren Lehrmeister. Der Natur wolle er Alles verdanken, Nichts der Kunst. Eine Malerei ohne Modell sei Unsinn. »So lange das Modell seinen Augen entrückt war, blieben die Hände müssig und sein Geist.« Auch er bezeichnete sich als demokratischen Maler, der den vierten Stand zu Ehren brächte; wollte »lieber unter den vulgären Malern der erste, als unter den vornehmen der zweite sein«. Und wie im 17. Jahrhundert jene Naturalisten von den Akademikern als Rhyparographen behandelt wurden, so war Courbets Programm nicht geeignet, ihm in dem Maasse, wie er es wünschte, Zutritt in die officiellen Ausstellungen zu verschaffen. Ein Theaterstück will aufgeführt, ein Manuscript gedruckt, ein Bild betrachtet sein. Auch Courbet wollte nicht unedirt bleiben. Als die Jury der Pariser Weltausstellung 1855 seinen Bildern einen ungünstigen Platz anwies, zog er sie zurück und führte sie in einer Holzbaracke in der Nähe des Pont d'Jena unmittelbar am Eingang der Weltausstellung gesondert dem Publikum vor. Ueber der Holzbaracke stand in grossen Buchstaben: DER REALISMUS. G. COURBET. Drinnen aber wurden die

Argumente, die er bisher mit Zunge und Feder im Bierhaus und in seinen Broschüren verkündet, an 38 grossen Bildern demonstrirt, die seine ganze künstlerische Entwicklung klarlegten.

Den »Töchtern Loths« und »Liebe auf dem Lande« waren 1844 sein Selbstporträt und das Bild seines Hundes, 1845 ein Guitarrero, 1846 das »Bildniss von Herrn M.« und 1847 die »Walpurgisnacht« gefolgt, lauter Schöpfungen, in denen er noch tastend seinen Weg suchte. Die »schlummernde Badende«, der »Violoncellspieler« und ein Landschaftsbild aus seiner Heimath näherten sich 1848 schon eher seinem realistischen Ziel, 1849 entstanden sieben Porträts, Landschaften und Bilder aus dem Volksleben: der »Maler«, »Herr H. T. Kupferstiche betrachtend«, die »Weinlese in Ornans unterhalb der Roche du Mont«, das »Thal der Bue von der Roche du Mont aus«, die »Ansicht des Schlosses von Saint-Denis«, der »Abend beim Dorf Scey-en-Varay« und »die von der Messe heimkehrenden Bauern bei Flagey«. Alle diese Arbeiten hatten unbeanstandet die Pforten des Salons passirt.

Das erste Bild, das eine Collision herbeiführte und nach den zeitgenössischen Berichten überhaupt eine seiner Hauptleistungen gewesen sein muss, war »Eine Feuersbrunst in Paris«. Um ein brennendes Haus, schreibt Paul d'Abrest, bemühten sich Löschmänner, Soldaten, Arbeiter in Jacke und Blouse, selbst Weiber halfen bei dem Rettungswerk und bildeten die Kette, um die Wassereimer von der Pumpe heraufzugeben. Gegenüber stand eine Gruppe junger Stutzer mit ihren Mädchen am Arm, die der Scene unthätig zusahen. Ein Artilleriehauptmann aus Courbets Bekannntschaft hatte mehrere Nächte hindurch seine Mannschaft alarmirt und Uebungen an Mauergerüsten vornehmen lassen, damit der Maler dabei seine Studien mache. Dieser verlegte sein Atelier nach der Kaserne und entwarf Skizzen bei Fackelschein. Aber er hatte ohne die Polizei gerechnet: Das Bild war kaum fertig, als es nach dem Staatsstreich von 1851 mit Beschlag belegt wurde, da die Regierung darin aus unersichtlichem Grunde eine »Aufreizung der Bürger« sah.

Courbets Manifest wurde also nicht die »Feuersbrunst«. Die Steinklopfer , zwei Männer in Arbeiterkleidung in einer flachen Abendlandschaft nahmen auch auf der Ausstellung 1855 wieder die erste Stelle ein, nachdem schon sie im Salon von 1851 neben ihrer classicistischen Umgebung wie ein ehrliches, grobes, wahres Wort unter lauter gedrechselten Gesellschaftsphrasen gewirkt hatten. Man sah

ferner den »Nachmittag in Ornans«: eine Gesellschaft kleinbürgerlicher Leute in einer ländlichen Küche am gedeckten Tisch nach der Mahlzeit. Ein unter dem Titel »Bonjour Monsieur Courbet« berühmt gewordenes Bild behandelte eine Scene aus Courbets Vaterstadt: Courbet steigt, eben ankommend, aus dem Wagen, im Reisekostüm, burschikos dreinblickend, die Pfeife im Munde. Ein respectabel aussehender, behäbiger Herr, von einem Bedienten in Livrée, der seinen Ueberzieher trägt, begleitet, reicht ihm die Hand. Der Herr ist Monsieur Bryas, der Maecen von Ornans, der lange Zeit Courbets einziger Abnehmer war und nebenbei die fixe Idee hatte, 40 Pariser Malern zum Porträt zu sitzen, um so die »Manieren der verschiedenen Künstler kennen zu lernen. Man sah weiter die Demoiselles de village von 1852, drei Landpomeranzen, die einem Bauernmädchen ein Stück Kuchen geben. Schliesslich als Hauptwerke das »Begräbniss zu Ornans«, das heute im Louvre hängt, und jene grosse Tafel, die der Catalog als »reale Allegorie« bezeichnete: »Mein Atelier am Abschluss eines Zeitraumes von sieben Jahren meines künstlerischen Lebens«: Der Meister selbst, wie er an einer Landschaft malt. Hinter ihm ein nacktes Modell, vor ihm eine Bettlerin mit ihrem Kinde. Rings die Porträtfiguren seiner Freunde und die Helden seiner Bilder: ein Wildschütz, ein Pfarrer, ein Todtengräber, Ackersleute und Arbeiter.

Die Ausstellung hatte wenigstens bei jungen Malern Erfolg, und Courbet errichtete ein Meisteratelier, bei dessen Eröffnung er im Courrier du Dimanche wieder eine Art Manifest erliess. »Das Schöne liegt in der Natur und man begegnet ihm unter den verschiedensten Gestalten. Sobald man es findet, gehört es der Kunst oder vielmehr dem Künstler an, der es zu entdecken vermag. Aber der Maler besitzt nicht das Recht, diesen Ausdruck weiter auszuführen, die Form zu verändern und dadurch zu schwächen. Die von der Natur gebotene Schönheit steht über aller künstlerischen Convention. Das ist der Grundzug meiner Ansichten über Kunst.« Das erste Modell war, wie erzählt wird, ein Ochse. Als die Schüler ein anderes wünschten, hätte Courbet gesagt: »Gut meine Herren, das nächste Mal studiren wir an einem Hötling«. Die Auflösung der Schule sei erfolgt, als eines Tages der Ochse weglief und nicht einzufangen war.

Courbet kehrte sich nicht an solchen Spott, malte ruhig weiter und die Vielseitigkeit seines Könnens machte ihn bald in allen Sätteln



*Courbet: Ein Begräbniss in Ornans.*

gerecht. Nach dem Eclat der Separatausstellung von 1855 wurde er bis zum Jahre 1861 vom Salon ausgeschlossen und stellte während dieser Zeit in Paris und Besançon selbständig aus. Auf das Begräbniss von Ornans folgte die Heimkehr vom Markte, ein Trupp Bauersleute auf der Landstrasse und 1860 die »Rückkehr von der Conferenz«: französische Landpfarrer, die ihre Zusammenkunft mit einem tüchtigen Frühstück gefeiert haben und den Rückweg in sehr weinseliger Stimmung antreten. Als 1861 sich die Pforten der Champs Elysées ihm wieder erschlossen, erhielt er für seinen »Hirschkampf« eine Medaille und beschickte bis 1870 wieder regelmässig den Salon. An vielfigurige Bilder ging er in diesen späteren Jahren seltener und hat mit Vorliebe Jagd- und Thierstücke, Porträts, Landschaften und weibliche Acte gemalt Die Frau mit dem Papagei, eine von langem Haar umwallte, unbekleidet auf den Polstern des Lagers ruhende und mit ihrem buntgefiederten Liebling tändelnde weibliche Gestalt, die Fuchsjagd, die Auswaidung, eine provencalische Küste, das Porträt Proudhons und seiner Familie, das Thal des Puits-Noir, die Roche Pagnan, die Spinnerin, die Drescher, die Rehjagd, das Almosen eines Bettlers, Weiber, die im Waldesdunkel baden, ein Doppelact, der von den Kritikern als Illustration zu Belots Mademoiselle Giraud ma femme gedeutet wurde, und die später für den Luxembourg erworbene »Welle« gehören zu seinen hauptsächlichsten Schöpfungen der 60er Jahre.

Diese Arbeiten machten ihn allmählich so bekannt, dass er seit 1866 sehr viel zu verkaufen anfing. Die Kritiker fingen an, sich ernstlich mit ihm zu beschäftigen. Castagnary debutirte im Siècle mit einer Studie über Courbet; Champfleury, der Apostel des literarischen Realismus widmete ihm im »Messager de l'Assemblée« eine ganze Serie von Feuilletons und Proudhon schöpfte aus dem Verkehre mit ihm die Grundprincipien seines Buches über den Realismus. Der Sohn der Franche-Comté triumphirte, seine lachenden Rehaugen strahlten, sein Genius begann unter der Sonne des Erfolgs seine Schwingen immer mehr zu entfalten, seine Productionskraft schien unerschöpflich. Als in Paris damals die Sitte aufkam, in den Zeitungen Nachrichten über das Budget der Maler zu veröffentlichen, trug er Sorge mitzutheilen, dass er in sechs Monaten für 123,000 Francs verkauft habe. Immer thätig, nahm er bald den Pinsel bald den Meissel zur Hand, und konnte daher, als er 1867, im Weltausstellungsjahr, eine neue Specialausstellung seiner Werke



*Courbet: Demoiselles au bord de la Seine.*

veranstaltete — er hatte eine Vorliebe für Holzbaracken — mit nicht weniger als 132 Bildern und zahlreichen Sculpturen auftreten. Das Comité der Münchener Ansstellung 1869 räumte ihm einen ganzen Saal für seine Werke ein. Er hing sich schmunzelnd den Michaelsorden um, war der Held des Tages, dem auf den Boulevards alle Blicke folgten. Der Stierkämpfer in ihm entwickelte sich immer mehr; er reckte die gewaltigen Glieder, bereit zum Kampfe mit allen bestehenden Anschauungen. Selbstverständlich hatten die Ereignisse der nächsten Jahre in solchem Feuergeist keinen unthätigen Zuschauer, — er liess sich zu jenen Thorheiten hinreissen, die seinen Lebensabend verbitterten. Der maître-peintre d'Ornans wurde Courbet le colonnard. Den Anfang machte der Aufsehen erregende Protest, womit er dem Kaiser Napoleon den Orden der Ehrenlegion zurückschickte. Vier Wochen, nachdem diese Affaire Courbet gespielt, brach der Krieg aus. Acht Wochen später kam Sedan und die Proclamation der Republik, bald darauf

die Belagerung von Paris und der Aufstand. Die provisorische Regierung ernannte ihn am 4. September 1870 zum Director der Beaux-Arts. Später wurde er Mitglied der Commune, dominirte, den brule-gorge im Munde, überall durch die Gewalt seiner Stimme, und Frankreich verdankt ihm die Rettung einer ganzen Anzahl seiner berühmtesten Kunstschätze. Die reichen Sammlungen Thiers' liess er nach dem Louvre schaffen, sie vor roher Volksgewalt zu schützen. Um den Luxembourg zu retten, opferte er die Vendômesäule. Als die Commune dann zusammenbrach, wurde die Niederreissung der Säule Courbet allein zur Last gelegt. Er ward vor das Versailler Kriegsgericht gestellt und obwohl Thiers seine Vertheidigung übernahm, zu sechs Monaten Gefängniss verurtheilt. Nach der Abbüssung dieser Strafe erhielt er die Freiheit wieder, aber der Todesstreich stand dem Künstler bevor. Die Bilder, die er für den Salon von 1873 bestimmt hatte, wurden von der Jury zurückgewiesen, da Courbet moralisch der Theilnahme unwürdig. Kurz darauf ward auf Anregung einiger reactionärer Blätter ein Prozess zur Bezahlung der durch den Umsturz der Vendômesäule verursachten Kosten gegen ihn anhängig gemacht und vom Maler verloren. Die französische Regierung liess zur Eintreibung der auf 334000 Francs geschätzten Kosten sein Mobiliar und die im Atelier gebliebenen Bilder auf dem Wege des Zwangsverkaufs im Hôtel Drouot für den Spottpreis von 12118 Francs 50 Cts. unter den Hammer bringen. Ihn selbst trieb der Process aus Frankreich in die Schweiz. Der Stadt Vevey, wo er sich niederliess, schenkte er als Zeugniss seines Dankes für die erwiesene Gastlichksit noch eine Büste der Helvetia. Der Künstler in ihm war gebrochen. »Sie haben mich getödtet, ich fühle, dass ich nichts Gutes mehr schaffen werde«. Der fröhliche lachende Courbet, das viel umhuldigte Haupt einer reichen Plejade von Jüngern, der Freund und Genosse von Corot, Decamps, Gustave Planche, Baudelaire, Théophile Gautier, Silvestre, Proudhon und Champfleury, der begeisterte Patriot und Abgott der wankelmüthigen Pariser, er verbrachte seine letzten Jahre in trauriger Einsamkeit — von den Anhängern vergessen, von den Gegnern verhöhnt. Ein Leberleiden befiel ihn, Entbehrung, Enttäuschung, Verstimmung gesellten sich dazu, der französische Staat machte von Neuem die Ansprüche wegen der Entschädigungssumme geltend. In langsamem Todeskampf brach sein Herz. »Wovon soll ich leben und womit soll ich die Säule bezahlen? Ich habe Thiers



*Courbet: Die Heimkehr vom Markt.*

mehr als eine Million gerettet, dem Staat über zehn Millionen, und sie heften sich an meine Fersen — sie hetzen mich zu Tode. Ich kann nicht mehr. Zum Schaffen muss man geistig ruhig sein, ich bin verloren« — sagte er kurz vor seinem Ende einem Freunde. »Sein Bart und Haar waren weiss«, schreibt Champfleury über den letzten Besuch, den er dem sterbenden Verbannten am 19. Dezember 1877 machte — »von dem schönen allgewaltigen Courbet, den ich gekannt hatte, war nur jenes bedeutende assyrische Profil übrig geblieben, das sich gegen den Schnee der Alpen abhob, als ich neben ihm sass und es zum letztenmale sah. Der Anblick von so viel Schmerz und Elend, sowie dieser verfrühten Vernichtung war überwältigend«. Der Lac Leman, auf den er von seinem Fenster in Vevey aus blickte, war das letzte Bild, das er in der Schweiz noch malte. Fern der Heimath, unter theilnahmlosen Fremden schloss er das einst so leuchtende Auge in unendlichem Weh. Der Apostel des Realismus starb an gebrochenem Herzen, der herculische Sohn der Franche-Comté konnte die Ent-

täuschung nicht ertragen. Am Sylvestertag 1877 in der kalten Morgenstunde, wenn der See, den er noch so lieben gelernt, unter den ersten Strahlen der Sonne aufschaudert, ist Courbet, ziemlich vergessen, verschieden. Nur in Belgien, wo er sich häufig aufgehalten und sein Einfluss bedeutend war, rief die Todesnachricht ein schmerzliches Echo hervor. In Paris begegnete sie keinem Wort der Theilnahme. Der Courbetismus war erloschen, seine Anhänger hatten sich unter dem Namen Impressionisten und Indépendants um neue Fahnen geschaart. Als solchen halbtodten, nur zuweilen noch achtungsvoll genannten Veteranen hat Zola ihn im L'oeuvre in der Gestalt des alten Bongrand gefeiert

Und die Entwicklung ist thatsächlich seit Courbets Auftreten eine so rapide gewesen, dass man heute fast nur auf historischem Wege noch die Gründe versteht, die 1855 aus seiner Separatausstellung ein Ereigniss von culturgeschichtlicher Bedeutung machten. Nicht Cham allein hat damals auf Courbet ein grosses Blatt »die Eröffnung des Ateliers Courbet und der concentrirte Realismus« gezeichnet — alle Pariser Witzblätter beschäftigten sich mit ihm wie mit dem geräuschlosen Pflaster, der Krinoline, den neuen Pferdebahnen oder dem Luftballon. Haussard, der Hauptvertreter der Kritik, redete bei der Besprechung des Begräbnisses von »diesen burlesken Masken mit ihren rothen Schnapsnasen, diesem Dorfpfarrer, der ein Säufer zu sein scheine, diesem Hanswurst von Veteran, der sich einen zu grossen Hut aufgesetzt« — all das bedeute ein Carnevalsbegräbniss von sechs Meter Länge, über das es mehr zu lachen gebe, als zu weinen. Selbst Paul Mantz meinte, die ausschweifendste Phantasie könne nicht bis zu diesem Grad platter Trivialität und ekelhafter Hässlichkeit herabsteigen. In einer im Odeontheater aufgeführten Jahresrevue liessen die Verfasser, Philoxène Hoyer und de Banville, einen »Realisten« sagen:

Faire vrai ce n'est rien pour être réaliste,
C'est faire laid qu'il faut! Or monsieur, s'il vous plait
Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie.
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Varasque et de coquecigrues,
Les dorillons, les cors aux pieds et les verrues!
Voilà le vrai!



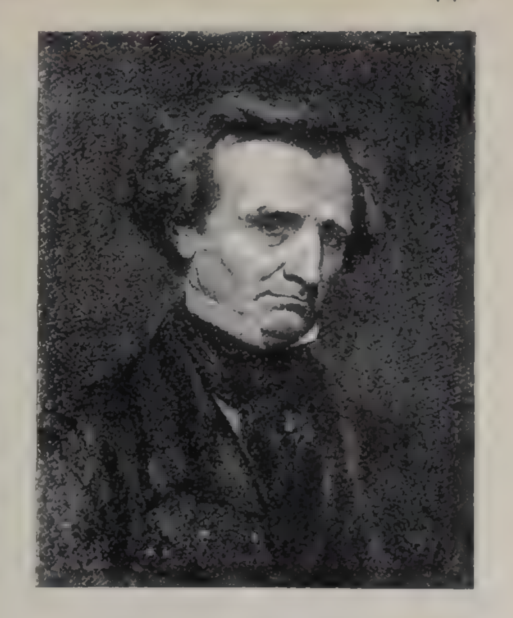
*Courbet: Femme couchée.*

So ging es noch in den 60er Jahren weiter. Als die Kaiserin Eugenie am Eröffnungstage des Salons von 1866, einen eleganten Spazierstock in der Hand, ihren Rundgang durch die Ausstellung machte, war sie über Courbets »nackte Weiber« derart entrüstet, dass das Bild sofort aus den Räumen des Industriepalastes entfernt werden musste. Als er im Beginne der 70er Jahre in Deutschland ausstellte, vernahmen ein paar junge Münchener Maler in seinen Bildern etwas wie den Schrei eines Gewissens, sonst standen Künstler und Laien kopfschüttelnd und rathlos davor. Die Einen lächelten und gingen gleichgültig weiter; die Andern brachen unwillig über diese Entwürdigung der Kunst den Stab. Denn Courbet stieg in die tiefsten Sphären der Gesellschaft hinab und holte seine Sujets aus einem Kreise, in denen eigentlich der Mensch aufhört, Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet. Lebende Leiber mit todten Seelen, die nur ihrer Bedürfnisse wegen vegetiren: hier in Jammer und Elend herabgesunken, dort aus thierischer Rohheit nie emporgestiegen — das ist die Gesellschaft, aus der Courbet seine Motive wählt, um die Ohnmacht seiner Phantasie und den Mangel jeder Schulung zu übertünchen. Hätte er Compositionstalent besessen, so würde vielleicht die geistlose Mache doch interessirt haben — so aber bietet



*Courbet: Baigneuse.*

er nur eine willkürliche Aneinanderreihung von Gestalten, denen jeder Zusammenhang fehlt«. Bei den »Steinklopfern« wurde schon übel vermerkt, dass er diesen »unerhört gewöhnlichen Gegenstand«, Arbeiter in zerlumpter und beschmutzter Kleidung, überhaupt behandelt habe. Im »Begräbniss zu Ornans« habe er offenbar das kirchliche Ceremoniell verhöhnen wollen, denn das Bild sei von einer herausfordernden, geradezu brutalen Vulgarität. Der Maler habe förmlich Sorge getragen, die abstossenden, komischen und grotesken Seiten der Mitglieder der Trauerversammlung hervorzukehren, habe keinen Zug gemildert, der eine unpassende Heiterkeit erwecken konnte. Bei den »Demoiselles de village« sei es auf den Contrast abgesehen gewesen zwischen dem kleinstädtischen gespreizten Wesen solcher Dorfmamsellen zu der gesunden Naivetät des Bauernkindes. In dem 1857 entstandenen Bild der beiden Grisetten, die am Ufer der Seine im Rasen liegen, habe er »absichtlich den Mädchen die unedelsten Stellungen gegeben, um so trivial als möglich zu erscheinen«. Bei den zwei nackten Ringern erregte es Anstoss, dass er »nicht etwa Ringer aus classischen Zeiten gemalt hatte, sondern Leute, die im Hippodrom die Kräfte ihrer herkulischen Körper zum Schauspiel geben, also das Nackte in der möglichst vulgären Erscheinung«. Bei seinen nackten Weibern gehe diese Neigung für brutale, hässliche Formen geradezu in's Gemeinsinnliche über.



*Courbet: Berlioz.*

Alle diese Urtheile sind bezeichnende Symptome desselben Geschmacks, der sich im 17. Jahrhundert gegen Caravaggio aufbäumte. Auch dessen Hauptwerk, der Mathäusaltar, der heute im Berliner Museum hängt, erregte eine solche Entrüstung, dass er aus der Kirche St. Luigi de Francesi in Rom entfernt werden musste. Annibale Carracci verspottete in einer Caricatur den Neapolitaner Meister als haarigen Wilden, einen Zwerg daneben und zwei Affen auf den Knieen, um dadurch das Hässliche in der Kunst seines Nebenbuhlers, dessen äffische Nachahmung der missgestalteten Natur zu brandmarken. Francesco Albani nannte ihn den »Antichrist der Malerei«, einen »Ruin der Kunst.« Denn, so fügt Baglione hinzu, »nun gehen eine Menge junger Leute daran, einen Kopf nach der Natur zu copiren, sie studiren weder die Grundlagen der Zeichnung, noch kümmern sie sich um die tieferen Bedingungen der Kunst, sondern begnügen sich lediglich mit einer rohen Naturabschrift und wissen daher nicht einmal zwei Figuren gehörig zu gruppiren, noch irgend einen Vorgang in künstliche Composition zu bringen. Keiner besucht mehr die Tempel der Kunst, auf Plätzen und Strassen findet Jeder seine Meister und seine Vorbilder für die sclavische Nachahmung der Natur.« Das 19. Jahrhundert denkt anders über Caravaggio. Indem er den edlen Gestalten der Akademiker mit ihren allgemeinen wohlabgemessenen Formen, gleichgültigen charakterlosen Gesichtern und coloristischen Geschmacklosigkeiten seine wahrsagenden Zigeuner, Trinker, Spieler, Musikanten und würfelnden Landsknechte entgegensetzte, vollzog er die berechtigte und nothwendige Reaktion gegen eine verflachte und entleerte ideale Manier. Jenen Eklektikern weiss man keinen Dank für die gelehrten Anstrengungen, die es ihnen kostete, so langweilig zu malen; hier fesselt eine starke Persönlichkeit, ein männlicher Accent in Form, Farbe, Beleuchtung. Die Carracci und Albani waren Epigonen. Caravaggio wird als kühner Pionier gefeiert, der ein neues Capitel der Kunstgeschichte eröffnete.



*Courbet: Le Ruisseau du Puits-Noir.*

Courbet erlebte ein ähnliches Schicksal.

Tritt man nach der Lektüre jener Kunstkritiken an seine Bilder heran, so ist eine grosse Enttäuschung unvermeidlich. Man hat sich ein groteskes Ungeheuer gedacht und findet zu seinem Erstaunen nicht den geringsten Anlass weder zur Entrüstung noch zum Lachen vor diesen ernsten, kräftigen, energischen Bildern. Caricaturen, abstossende Hässlichkeit hat man erwartet und steht vor einer breiten, meisterhaften Malerei. — Die Köpfe sind wahr ohne vulgär zu sein, das Fleisch fest und weich, von mächtigem Leben. Courbet ist eine Persönlichkeit. Er begann die Vlaamen und Neapolitaner nachzuahmen. Aber weit mehr fühlte er sich hingezogen zur wirklichen Welt, zu den dicken Weibern und kräftigen Männern, den weiten fruchtbaren Feldern mit Dünger- und Erdgeruch. Ein gesunder, sinnlich kräftiger Mensch, empfand er ein wollüstiges Behagen, die wahre Natur in seine herkulischen Arme zu schliessen. Gewiss, neben ausgezeichneten Stücken sind andere ungeschlacht und schwer. Wenn man aufrichtig ist, malt man, wie man ist, pflegte der alte Navez, der Schüler Davids zu sagen.



*Courbet: Remise des chevreuils.*

Courbet war aufrichtig und ein schwerfälliger Gesell, darum hat auch seine Malerei etwas Vierschrötiges, Plumpes. Aber wo ist in der ganzen französischen Kunst ein gleich tüchtiger, seiner Sache sicherer Maler von so breiter Bravour, ein Maître-peintre von solcher Vielseitigkeit, die sich gleichmässig auf das Figurenbild wie auf die Landschaft, auf das Nackte, wie die nature morte erstreckt. Von keinem kann man soviel beisammen sehen ohne Ueberdruss, denn er ist fast in jedem Werke neu. Er hat nicht wenige Bilder gemalt, deren jedes sui generis ist, auf dessen Variationen anderwärts ganze Existenzen gegründet worden wären. Noch keiner ausser Millet hatte mit so freiem, ehrlichem Auge den Menschen und die Natur betrachtet. Courbet theilt mit den grossen Realisten der Vergangenheit die Eigenschaft, eigentlich überall und ausschliesslich Porträtmaler zu sein. Zwei Steinklopfer, wie sie auf seinem Bilde knieen, das Gesicht durch eine Drahtmaske geschützt, sah Jeder so an einer Strassenecke arbeiten und Courbet stellte den Vorgang dar, so treu er konnte, so ehrlich und sachlich, wie es nur möglich war. Der »Nachmittag in Ornans« ist ein gemüthliches Bild, in dem er die gute Tradition der Lenain



*Courbet: Biche sur la neige.*

wieder aufnahm. Das »Begräbniss von Ornans« hat er genau so gemalt, wie solche Dinge auf dem Lande sich abspielen. Die Bauern und Honoratioren eines kleinen Landstädtchens — Porträtfiguren, wie sie die Meister des 15. Jahrhunderts auf ihren religiösen Bildern anbrachten — sind dem Leichenzug gefolgt und benehmen sich am Grabe ganz so wie Bauern. Sie gesticuliren nicht pathetisch, bilden keine schönen Gruppen, sondern stehen da — gleichgiltig und vierschrötig wie echte Landleute. Sie sind Menschen von Fleisch und Knochen, sie sind ähnlich, keine Veränderung ist vorgenommen: auf der einen Seite die Frauen, rührselig gestimmt durch die Worte des Predigers, auf der andern die Männer, gelangweilt oder über ihre Angelegenheiten redend. In den »Demoiselles de village« gibt er das Porträt seiner eigenen Schwestern, wie sie Sonntag Nachmittag zum Tanze gehen. Die »Demoiselles au bord de la Seine« sind Grisetten von 1850, wie sie Gavarni oft zeichnete, beide mit zweifelhafter Eleganz angezogen, die eine schlafend, die andere in gedankenlose Träumereien versunken. Seine nackten Weiber haben dicke Bäuche und feiste Rücken. Sie wirken sehr zahm gegenüber den colossalen Stücken Menschenfleisch, jener Cascade nackter Frauen der fettesten Art, die auf Rubens' Jüngstem Gericht pêle mêle in die Hölle stürzt, wie ein Eimer voll Fische,



*Courbet: Combat de cerfs.*

der ausgeschüttet wird. Aber sie gehören zu den besten weiblichen Acten, die im 19. Jahrhundert entstanden. Courbet war ein Maler aus der Familie der Rubens und Jordaens. Er hatte die Vorliebe der alten Vlaamen für gesundes quammig quappiges Fleisch, für *fair, fat, forty,* die drei F der weiblichen Schönheit, und gab durch seine Werke den Akademikern die sehr beherzigenswerthe Lehre, dass man mächtige Wirkung, selbst Grazie ereichen könne unter strengem Anschluss an die Formen der Wirklichkeit.

Seine Porträts — er hatte den Vorzug Berlioz und Baudelaire, Champfleury und Proudhon zu malen — sind als Bildnisse vielleicht nicht hervorragend. Wie Caravaggio nach Belloris Urtheil »nur auf die Fleischfarbe, die Haut, das Blut und die natürliche Oberfläche der Dinge Geist, Auge und Fleiss verwendete«, war auch für Courbet ein Kopf ein morceau wie jedes andere, nicht das Centrum eines denkenden, fühlenden Wesens. Der physische Mensch, Taines menschliches Thier war ihm wichtiger als der psychische. Er malte die Epidermis, ohne viel von dem darunter Befindlichen ahnen zu lassen. Aber er malte diese Oberfläche in einer so breiten, wuchtigen Art, dass die Bilder, wenn nicht als Charakteranalysen doch als malerische Meisterwerke interessant sind.



*Courbet: Nach der Jagd.*

Dazu kommen als die Werke, in denen sein Talent sich am allerreinsten und urwüchsigsten zeigte, seine Landschaften und Thierstücke: der Hirschkampf, das bewundernswerthe Bild, der Hirsch im Schnee, das Rehlager, Ansichten von moosbewachsenen Felsen und Waldlichtungen, von Ornans und den grünen Thälern der Franche-Comté. In schönem Ton, mit breitem, sichern Strich wusste er besonders todtes Geflügel und Jagdgeräth, das borstige Fell der Wildschweine, die feineren Haare des Reh's und der Hunde zu malen. Als Landschafter gehört er nicht in die Familie der Corot und Dupré. Seine Landschaften sind zwar grün, aber doch verschlossen. Die Blätter hängen unbeweglich an den Zweigen, kein Windhauch berührt sie. Courbet hat das Wichtigste, die Luft vergessen. Welche Jahres- oder Tageszeit, Winter, Sommer, Abend oder Morgen es sein mag — er sieht nur die Form der Dinge und betrachtet die Sonne als ein Werkzeug, das keine andere Bestimmung hat als durch Licht und Schatten das Relief der Gegenstände zu markiren. Auch der Lyrismus der Fontainebleauer fehlt ihm. Er malt ohne Träumerei, kennt nicht das zarte Stammeln des Landschafters, in dem der Poet erwacht, nur die Kaltblütigkeit des guten, handfesten Arbeiters. Er wahrt der Natur gegenüber die Empfindungen des Bauern, der sein Land bestellt, ist nie elegisch oder bukolisch und wäre sehr ungehalten, wenn eine Nymphe die Furchen seines Ackerfeldes überschritte. Er malt, die Pfeife im Mund, den



*Courbet: Chevreuils sous bois.*

Spachtel in der Hand: die Ebene und das Gebirge, Kartoffeln, Kohlrabi, fetten Torfboden und schlammiges Schilf, Ochsen mit dampfenden Nüstern, die schwerfällig die Scholle pflügen, Kühe, die sich gelagert haben und mit Behagen die feuchte Luft regengetränkter Wiesen athmen. Er freut sich an fruchtbaren Landstrichen, am gesunden Geruch der Viehställe. Eine materielle Schwere und prosaische Ehrlichkeit ist Allem aufgeprägt. Aber seine Malerei hat eine Solidität, die das Auge erfreut. Es thut wohl, einem Manne zu begegnen, der so resolut und einfach die Natur liebt und ohne sich den Kopf zu zerbrechen, sie neu schafft in kraftvollen, gesunden Farben. Die Anhänglichkeit an das Fleckchen Erde, wo er geboren war, bildet einen Hauptcharakterzug seiner Kunst. Er entnahm seinem Ornans die Motive zu seinen gelungensten Schöpfungen und kehrte immer wieder mit Vorliebe im elterlichen Hause ein. Der Patriotismus des Kirchthurms, der Provinzialismus, ein lebhaftes rührendes Heimathsgefühl ist allen seinen Landschaften eigen. Durch seine Meerbilder aber, zu denen ein Aufenthalt in Trouville im Sommer 1865 ihn anregte, hat er der französischen Kunst überhaupt ein neues Gebiet erschlossen. Eugène Le Poittevin, der in den 40er Jahren viel in Berlin ausstellte und deshalb in Deutschland sehr bekannt wurde, kann als Maler nicht zählen. Théodore Gudin, im Kunsthandel ebenfalls noch eine geschätzte Firma, war ein faustfertiger kalter Decorateur. Seine kleinen

Marinen sind kunstgewerblicher Art und die grossen Schiffskämpfe und Schiffsbrände, die er in Louis Philipps Auftrag für das Museum von Versailles entwarf, gehen als frostig feierliche Seeausstattungsstücke mit Vernets Paradeschlachten parallel. Ziem, der seine Zeit Venedig und dem adriatischen Meere widmete, ist Eduard Hildebrandts Ahne. Wasser und Himmel spiegeln sich in allen Farben des Prismas, und die Objecte, die er zwischen beiden leuchtenden Elementen gruppirt, Häuser, Schiffe und Menschen bekommen ihren gleichen Theil ab von den schmeichlerischen, schillernden Tönen. Das gibt seinen Albumblättern etwas verführerisch Bestechendes, bis man schliesslich merkt, dass er eigentlich nur ein Bild gemalt hat, das er später mechanisch in allen Dimensionen wiederholte. Courbet als der erste französische Marinemaler hatte ein Gefühl für die ernste Majestät der See. Gudins und Ziems Ocean flösst weder Bewunderung noch Achtung ein; der Courbets thut es. Selbst seine Ruhe drückt Grösse aus, sein Friede ist imposant, sein Lächeln stimmt ernst; auch wenn er schmeichelt, ist er zugleich drohend.

Courbet hat thatsächlich das Programm verwirklicht, das er 1855 in jener Broschüre aufstellte. Als er seine Thätigkeit begann, hatte eklektischer Idealismus den Stamm der Kunst überwuchert. Courbet beseitigt die parasitische Vegetation, um das nützliche feste Holz zu fassen. Und hat er es erfasst, so schleppt er es, um es berühren zu lassen, mit der Muskelkraft des Athleten auf die Leinwand. Ein Stück altvlämischer Derbheit lebte wieder auf in diesen kühnen Werken. Er und Delacroix addirt, würden Rubens ergeben. Delacroix hatte das Pathos, die leidenschaftliche Wildheit, Courbet fügte die vlämische Schwere hinzu. Jener brauchte Blut, Purpur, Throne, Schädelstätten um die Dramen seiner Phantasie zu dichten. Dieser reflectirte das Bild der Schöpfung mit dem Absolutismus des Objectivs. Delacroix ging am Horizonte auf wie ein leuchtender Meteor, der sich am Licht entschwundener Sonnen entzündet: er reflectirte sie, hatte fast ihre Grösse, beschrieb die gleiche Bahn unter demselben Raketensprühen und Blitzen. Courbet steht fest und breitbeinig auf der Erde. Jener hatte das zweite Gesicht der Visionäre, dieser öffnete seine Augen weit der berührbaren Welt. Delacroix, nervös und krank, schuf wie im Fieber. Courbet, ein gesunder vollblütiger Mensch, malte wie der Mensch trinkt, verdaut, spricht, mit einer Thätigkeit ohne Anstrengung, einer Kraft ohne

Müdigkeit. Delacroix war ein kleiner schwächlicher Mann, seine ganze Kraft sass in dem riesigen Kopfe. Die Courbets ist wie bei einem schönen kraftstrotzenden Thier über seinen ganzen Körper verbreitet, seine dicken Arme und athletischen Hände haben gleiches Verdienst an seiner Kunst wie sein Auge und Hirn. Und da er, wie alle ehrlichen Künstler sich selber malte, wurde er der Maler einer Schöpfung, die gesund ist bis zum Bersten, die überschäumt in fetter Behäbigkeit. Ein Stück Fleischerladen zog mit seinen Bildern in die anaemisch gewordene französische Malerei ein. Er liebte fette Schultern und sehnige Hälse, dicke Brüste, die über dem Corset herausquellen, das Schimmern der Haut, die beim Bade warme Wassertropfen überrieseln, das Fell der Rehe und Hasen, den schillernden Glanz der Karpfen und Kabeljaus. Delacroix, ganz Gehirn, entzündet sich an seinen innern Visionen, Courbet, Auge und Magen, betrachtet mit der Sinnlichkeit des Lebemannes und der Wollust des Gourmés das Schillern der Dinge, die man essen kann — ein Gargantua mit ungeheuerem Appetit, der sich im Nabel der nährenden Erde festsetzte. Die Pflanzen, die Früchte und Gemüse nehmen ein wollüstiges Leben an. Er triumphirt, wenn es ein Gabelfrühstück zu malen gilt mit Austern, Citronen, Truthähnen, Fischen, Fasanen. Die Lippen werden ihm feucht, wenn er all die schönen essbaren Dinge zu Stilleben vor sich aufbaut. Das einzige Drama, das er malte, ist der Hirschkampf, auch dieses wird in brauner Sauce unter dem lustigen Geklirr der Gabeln enden. Selbst als Landschafter bleibt er behäbig, phlegmatisch. Die Erde ist auf seinen Bildern eine fette Amme, die Bäume dicke wohlgenährte Kinder, die ganze Natur hat etwas Gesundes, Zufriedenes. Seine Kunst ist wie ein kräftiger mit fester Nahrung angeschwemmter Körper. Solchen Organismen geht über ihrer physischen Behäbigkeit leicht die Fähigkeit zur Begeisterung, die Zärtlichkeit der Empfindung verloren, aber ihre robuste Gesundheit sichert ihnen ein desto längeres Leben. Das ist nicht die Routine und äussere Mache, die regelrechte akademische Formensprache der Manieristen, auch nicht der Décadents überreizte, nervös krankhafte Feinheit, das ist die starke Sprache eines urmächtigen angeborenen Talentes, deren kraftvolle Naturlaute alle Zeiten, auch die entferntesten, verstehen werden.

Dass im Uebrigen Courbets Kunstlehre mit ihrer ausschliesslichen Betonung der Wirklichkeit und einseitigen Verachtung des »Ideals« heute sehr unzeitgemäss wäre, braucht nicht betont zu

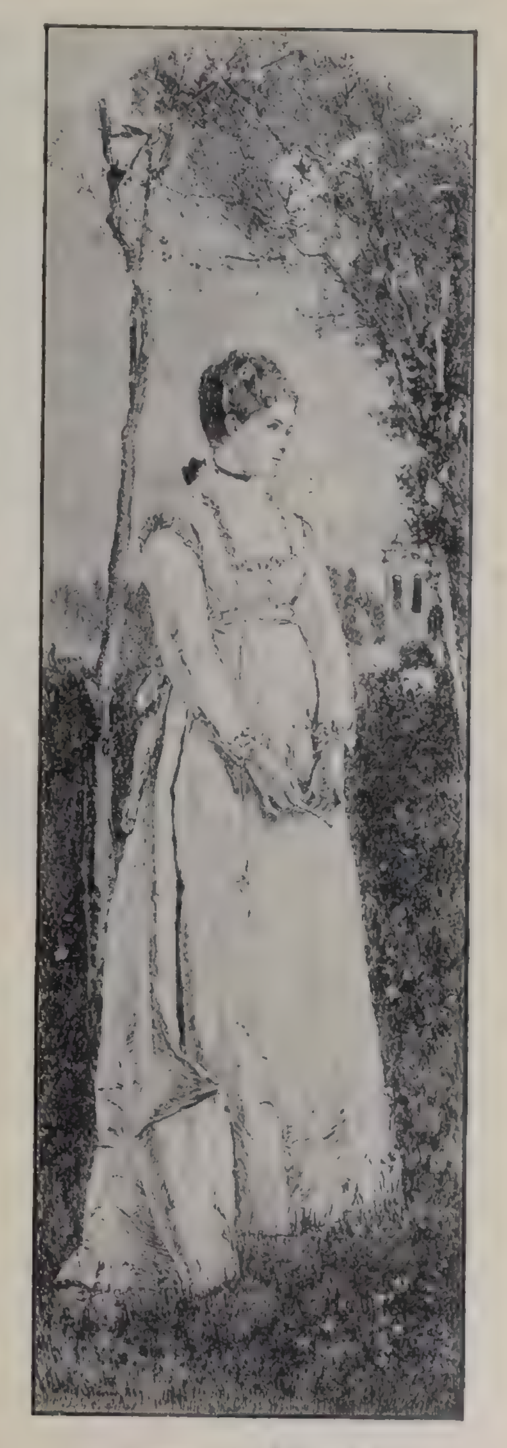
werden. Er berührt sich darin mit Dubois-Reymond der ja ebenfalls in einer akademischen Rede verkündete, »Centauren, Sphinxe, Hydra und Pegasus seien Gebilde einer naturverachtenden Kunst, die der moderne Mensch, naturwissenschaftlich gebildet wie er ist, nur mit Unwillen anschauen könne.« Zum Glück hat die Kunst weder mit Courbet noch Dubois-Reymond zu rechnen. Es stünde traurig um sie, wäre wirklich »die Poesie ein Unsinn, das Ideal eine Lüge,« jede Gestalt, die sich auf der Erde nicht nachweisen lässt, schon deshalb in der Malerei »verlogen«. Nicht nur die Welt um uns, auch die Welt in uns gehört der Kunst, und hat ein Maler die Kraft, diese in seiner Künstlerbrust lebende Welt so machtvoll herauszugestalten, dass er bei andern Glauben erweckt, so ist sein Werk »wahr«. Boecklin's Meerwesen z. B. könnten nicht lebenskräftiger sein, wenn sie ausser in der Phantasie des Meisters auch in Wirklichkeit existirten. Gerade weil Courbet jeder Sinn für diese Gebiete fehlte, kann ihn die Kunstgeschichte immer nur als guten Handwerker, als erstaunlichen Ouvrier, als faustkräftigen Copisten der von der Natur vor ihm ausgebreiteten Bilder, nicht als ganz grossen Künstler feiern. Denn der höchste Preis wird stets zufallen

Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltsamen Tochter Jovis,
Seinem Schooskinde,
Der Phantasie.

Selbst wenn sich die Malerei auf die Wirklichkeit beschränkte, wäre eine Kunst ohne Ideal, eine »wahre Wahrheit«, wie er sie geben wollte, ein Unding oder zum mindesten sehr uninteressant. Es gibt in der Kunst keine vérité vraie, von der Courbet spricht, sondern nur eine Wahrheit, gesehen durch ein Temperament. Auch die Wirklichkeit als solche malt sich in verschiedenen Köpfen verschieden ab; der Philister hat eine andere als der Genius. Selbst wenn der Maler die Natur copiren will, verändert er sie. Vielleicht desto mehr, je mehr er Künstler ist, und darin gerade, dass Courbet zu Gunsten der Vérité vraie sein Temperament unterdrückte, alles Gewicht auf die Objectivität legte, die im Grunde ganz gleichgiltig ist, darin trennt er sich von den Modernen. Die platte Naturabschilderung im Sinne der Camera obscura herrscht noch bei ihm, nicht das temperamentvolle Erfassen des persönlichen Eindrucks, das

Bewusstsein von der Form einer Sache leitet seine Hand, nicht die malerische Anschauung des gegebenen Naturbildes als Ganzes.

Doch das sind alles Dinge, über die sich gut reden lässt, nachdem die Impressionisten über Courbet hinausgegangen, und auf der Basis dieser neuen Kunst sich schliesslich sogar ein neuer Idealismus erhob, der ein Labsal für die Welt geworden. Die Geschichte darf und wird nie vergessen, dass Impressionismus sowohl wie Neuidealismus erst möglich wurden, nachdem der falsche, zünftige Idealismus, wie er damals fachmännisch betrieben ward, endgiltig zu Boden getreten und die Basis für ein ganz objectives, pietätvolles Naturstudium gelegt war. Was in der Natur als schön erscheint, muss auch im Bildwerke schön sein, wenn es wahr dargestellt ist, und die Natur ist überall schön — indem Courbet das aussprach und in lebensgrossen Bildern bewies, hat er der Kunst das ganze, bisher ängstlich gemiedene weite Stoffgebiet des modernen Lebens erobert, das Stoffgebiet, in dem sie sich tummeln musste, um sehen zu lernen mit eigenen Augen. Ein Theil der Wirklichkeit nach dem andern — nicht mehr in Form mühsam zusammengesetzter Genrebilder, sondern im Sinne wirklicher malerischer Kunstwerke — wird nunmehr in den Kreis der Darstellung gezogen.



*Stevens: Le Printemps.*



*Stevens: La visite.*

Was Millet für den Bauer, Courbet für den städtischen Arbeiter gethan, that *Alfred Stevens* für die »Gesellschaft« — er hat die Pariserin entdeckt. Noch bis 1850 besass das elegante Leben der vornehmen Classen, das Gavarni, Marcellin und Cham so fein gezeichnet, auf dem Gebiete der Malerei keinen vollgiltigen Schilderer. Jedem gefiel die Pariserin, die so chic und pikant ist, so hassen und küssen kann, aber das griechische Profil war auch hier Vorschrift. Auguste Toulmouche malte kleine Frauen in eleganter Toilette, doch weniger aus Geschmack an der graziösen Erscheinung wie aus Freude am Genrehaften. Sie mussten in der Bibliothek verbotene Bücher finden, sich gegen eine Vernunftheirath sträuben oder sonst genrehaft benehmen, um einzugehen in's Reich der Kunst. Einem Ausländer war vorbehalten, diese Welt voll Schönheit, Chic und Grazie zu heben.

Alfred Stevens war ein Brüsseler Kind. Er war im Lande der vlämischen Matronen am 11. Mai 1828 als das zweite von drei Kindern geboren: Josef, der ältere Bruder, ward später der berühmte Thiermaler, Arthur, der jüngste, wurde Kunstkritiker und Kunsthändler — einer der ersten, der die hohe Kunst der Rousseau, Corot und Millet dem Verständniss des Publikums nahe brachte. Stevens' Vater hatte als Offizier in der grossen Armee die Schlacht bei Waterloo mitgemacht und soll ein feiner Kunstkenner gewesen sein, in dessen elegantes Heim einige der geistreichsten Skizzen

Delacroix', Devérias, Charlets und Roqueplans ihren Weg fanden. Roqueplan, der oft nach Brüssel kam, nahm den jungen Stevens mit in sein Pariser Atelier — einen hochaufgeschossenen, eleganten Herrn, der mit seiner geraden strammen Haltung, seinem festgemeisselten Gesicht und schneidigen Schnurrbart wie ein Dragoner- oder Kürassieroffizier aussah. Ein genussfreudiges Kind der Welt, war er bald Löwe der Pariser Salons. Die Eleganz des modernen grossstädtischen Lebens ward auch seine künstlerische Domäne. Die Pariserin, an der seine französischen Collegen achtlos vorbeigegangen, war für ihn, den Ausländer, ein fremdartiger, interessanter Gegenstand, ein exotisches kunstreiches Bibelot, das er mit ebenso entzückten Augen wie einst Decamps den Orient betrachtete.



*Stevens: Im Boudoir.*

Gleich das erste Bild, das er 1855 ausstellte, nannte sich »Zu Haus«. Eine niedliche kleine Frau wärmte sich am Kamin die Füsse. Sie kam vom Besuch bei einer Freundin zurück. Draussen hatte es geregnet oder geschneit. Ihre zarten Händchen hatten trotz des Muffes gefroren, die Wangen waren vom Wind frisch geröthet, und ihre rosigen Lippen athmeten mit Behagen die warme Zimmerluft. Mit diesem Bilde nahm die Frau Besitz von Stevens Staffelei. Sein Weg war vorgezeichnet und er hat ihn nicht mehr verlassen. Als Robert-Fleury, der Präsident der Jury, ihm sagte: »Sie sind ein guter Maler, aber ändern Sie Ihre Sujets, Sie ersticken in einer zu kleinen Welt — wie weit und gross ist die der Vergangenheit«, soll Stephens ihm einen Band mit Photographien nach Velazquez gezeigt haben: »Sehen Sie diesen Velazquez. Der Mann



*Stevens: Porträt.*

hat nie etwas dargestellt, als was er vor Augen hatte, nie etwas anderes als Personen in der spanischen Tracht des 17. Jahrhunderts. Und wie mit dem spanischen Maler, lässt sich die Berechtigung meines Genres mit Rubens, mit Rafael, van Dyck und allen grossen Künstlern belegen. Aus der treuen Nachahmung des Gesehenen schöpften alle diese Meister der Vergangenheit ihre Kraft und das Geheimniss ihrer Erhaltung; sie gibt ihren Bildern neben dem künstlerischen einen wahrhaft geschichtlichen Werth. Man kann nur gut wiedergeben, was man wahrhaft empfunden, in Fleisch und Blut lebendig vor sich gesehen«. In diesem Satz berührt er sich mit Courbet und indem er sich nicht verleiten liess, den Götzen der Historienmalerei zu opfern, lebt er als der Historienmaler der Pariserin fort.

Sein ganzes Werk ist ein Hymnus auf die zarte, mächtige Beherrscherin der Welt und es ist bezeichnend, dass gerade durch das Weib sich die Kunst mit der Gegenwart verknüpfte. Der erste, der ihr einen Theil des modernen Lebens eroberte, Millet, war zugleich der erste grosse Frauenmaler des Jahrhunderts. Stevens zeigt die andere Seite der Medaille. Bei Millet war das Weib das Product der Natur; das der modernen Civilisation ist sie bei Stevens. Die Frau von Millet lebte im Schweisse ihres Angesichts, auf den Boden gebeugt, ein grosses animalisches Leben. Sie war die Urmutter, die arbeitet, Kinder gebiert und ernährt. Sie stand auf dem Felde wie eine Karyatide, wie ein Symbol der fruchtbaren Natur. Die Frau bei Stevens ist selten Mutter und arbeitet nicht. Sie ist das Weib, das liebt, geniesst, die grossen Schmerzen der Geburt und des Hungers nicht kennt. Jene lebte unter dem grossen freien Himmel,



*Stevens: Le Masque Japonais.*

dans le grand air, diese ist nur von Parfumatmosphäre umflossen. Bei Millet ist sie die alte Cybele, bei Stevens die heilige Magdalena des 19. Jahrhunderts, der viel vergeben wird, weil sie viel geliebt hat. Stevens' Bilder erzählen zum ersten Mal von den mächtigen Beziehungen des Weibes zum Jahrhundert. Während die meisten Werke dieser Zeit stumm sein werden über uns selbst, wird seine Kunst von unsern Schwächen, unsern Leidenschaften reden. In einer Periode archaistischer Malerei trug er kühn die Fahne der Modernität — darum wird die Nachwelt ihn als einen der ersten Historiker des 19. Jahrhunderts feiern, aus seinen Bildern ebensoviel entnehmen, als Greuze dem heutigen Geschlecht über die Cultur des achtzehnten Jahrhunderts erzählt.

Noch mehr vielleicht; denn Stevens moralisirte nie — er malte nur. Bis in die Fingerspitzen Maler wie Delacroix, Roqueplan und Isabey, brauchte er keinen genrehaften Inhalt als Beigabe. Nie aus irgendwelchem Stoff, nur coloristisch ergab sich die Stimmung. Das Bild entwickelte sich aus dem ersten Ton heraus, den er auf die Leinwand setzte und der als Schlüssel für die übrige Tonleiter diente. Er liebte einen pastosen Vortrag und schöne Farben, eine feine Durchciselirung aller Details. Und so wenig er Novellen erzählte, so wenig war er zur Sentimentalität geneigt. Alles ist discret, pikant und reizvoll. Ein delicater Geist, vermeidet er Thränen und Lachen. Gedämpfte Freude, Melancholie, alles Zarte, Verhaltene, liebt er, kennt kein Schablonenarrangement, keine Füllfiguren, und obwohl eine einzige Person sein Theater beherrscht, hat er sich trotzdem nie wiederholt. Er hat das Weib durch alle Metamorphosen verfolgt: mütterlich oder verliebt, matt und erregt, stolz und gebeugt, tief-

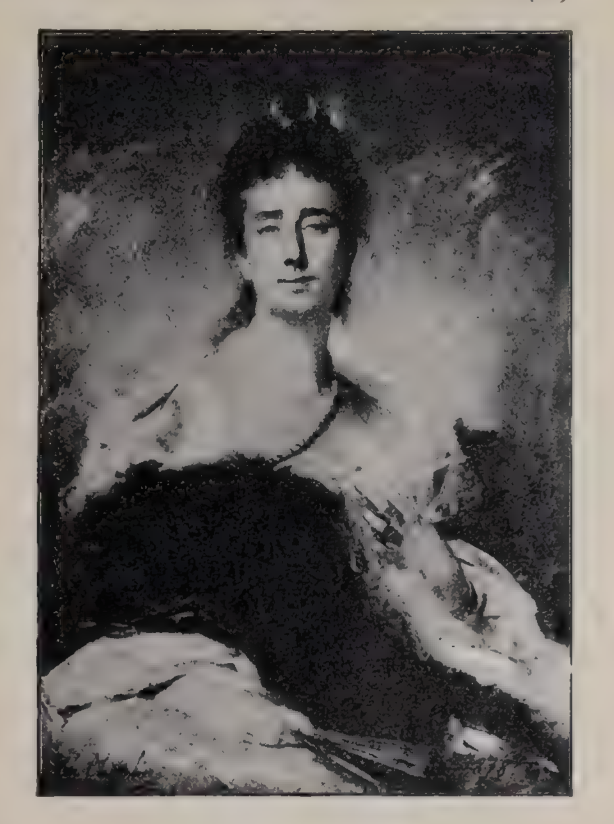


*Ricard: Porträt.*

gefallen oder hochgestiegen; bald im Hauskleid, im Besuchs- und Promenadenanzug, bald als Wöchnerin, im Bade, am Meeresstrand, bald als Japanerin kostümirt oder vor dem Spiegel gedankenlos mit ihren Schmucksachen spielend. Die Umgebung bildet stets die geistreiche Begleitung der Melodie. Eine Welt exquisiter Dinge ist rings um die Figürchen gebreitet. Stoffe, reizende Petit-riens aus China und Japan, die feinsten Elfenbein- und Lackarbeiten, die schönsten Bronzen von Barbedienne, japanische Ofenschirme und grosse Vasen mit blühenden Zweigen füllen Boudoir und Salon der Pariserin. Sie ist bei Stevens die Fee eines Paradieses, das aus allen capriciösen Erzeugnissen des Kunstgewerbes besteht. Eine neue Welt trat in Scene, eine Malerei, die sich dem Leben geöffnet hatte und in feinem Stil die Symphonie des Salons dichtete. Ein zart weibliches Parfüm, etwas Melancholisches und doch Sinnliches strömte aus Stevens' Bildern, und durch diese Nuance von Demimonde-hautgout hat er auch die Menge gewonnen. Zu Millet und Courbet konnte man sich schwer erheben, Stevens war der erste, der gefiel, obwohl er dem schlechten Geschmack melodramatischer, novellistischer und witzelnder Genremalerei nie einen Zoll entrichtete. Schon in den 60er Jahren war er in England, Frankreich, Deutschland, Russland, Belgien geschätzt, in allen öffentlichen und Privatsammlungen vertreten und hat durch diese weite Verbreitung seiner Bilder viel dazu beigetragen, das Verständniss für gute Malerei im Publikum zu eröffnen.

*James Tissot* gelangte auf dem gleichen Wege zur Schilderung der modernen Frau. Stevens, der Vlaame, malte die Pariserin, Tissot,

Franzose, die Engländerin. Erst als sie ins Ausland gekommen, sahen sie die Eleganz dessen, was sie in der Heimath nicht für kunstfähig gehalten. Tissot hatte in Paris — seit 1859 — Scenen aus dem 15. Jahrhundert gemalt, wobei er, durch Leys angeregt, Tracht und Geräth der spätgothischen Zeit mit archäologischer Treue studirte. Erst als er 1871 nach England übersiedelte, gab er die romantischen Neigungen seiner Jugend auf und widmete sich der Schilderung des Highlife. Was er als Oelmaler gibt, wirkt heute glatt und veraltet; nur seine Aquarelle — Restaurant-, Theater- und Ballscenen — verrathen noch in ihrer sonderbar aesthetischen englischen Grazie, dass er vor zwanzig Jahren zu den Bahnbrechern der Modernität gehörte.



*Chaplin: Porträt.*

Unter den Pariser Malern fand Stevens zunächst keine Nachfolger. Einige malten zwar Interieurs aus dem eleganten Paris, doch nur kalte Zusammenstellungen von Roben und Möbeln, ohne einen Hauch des zarten Parfüms, das die Arbeiten des Belgiers ausströmen. Blos die Porträtmaler näherten sich der modernen Grazie, die noch immer ihren Historiker und Poeten erwartete.

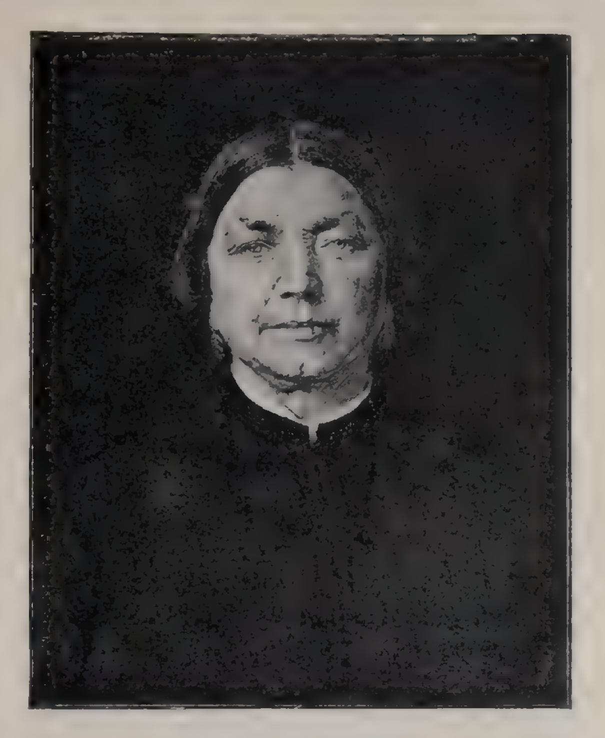
*Gustave Ricard,* ein äusserst delicater Künstler, in dessen Bildnissen die Kunst der Museen eine sehr sympathische Auferstehung feierte, wurde in den 60er Jahren der moderne van Dyck genannt. Die lebende Natur genügte ihm nicht, er wollte wissen, wie sie von den alten Meistern interpretirt war, und siedelte sich deshalb in den Galerien an, wo er bald die englischen Porträtisten, bald Leonardo, Rubens und van Dyck um Rath fragte. Ricard wurde auf diesem Wege ein coloristischer Gourmé, der, wie wenige, die Technik der alten Meister kannte, und fesselt in seinen Arbeiten durch einen

goldenen Galerieton von grosser Vornehmheit.



*Chaplin: Souvenirs.*

In *Charles Chaplin* lebte Fragonard wieder auf. Er war der Specialist für schmachtendes Fleisch und Poudre de Riz, der feine Interpret aristokratischer Schönheit, auf dessen Palette sich ein zarter Reflex des Fêtes galantes des 18. Jahrhunderts verirrte. In Deutschland wurde er hauptsächlich durch jene träumerischen, begehrlich hinfälligen Mädchenbilder bekannt, die von der Kaiserin Eugenie gut mit den Worten charakterisirt wurden: »Herr Chaplin, ich bewundere Sie, Ihre Bilder sind nicht nur unanständig, sie sind mehr«. Doch Chaplin hatte auch die anderen Fähigkeiten der Rococomaler: er war ein Decorateur ersten Ranges und streute spielend wie Fragonard nach allen Seiten Grazie und Schönheit, Anmuth und Liebreiz. 1857 decorirte er den Salon des Fleurs in den Tuilerien, 1861—65 im Palais del Elysée das Badezimmer der Kaiserin, seit 1865 eine Reihe von Privatwohnungen in Paris, Brüssel, New-York, und über alle diese Arbeiten ist ein feiner Hautgout von modern pariserischer Eleganz und duftiger Rococograzie gebreitet Er liess keine Nymphen auferstehen, pilgerte nicht nach der Insel der Cythere, er war mehr Epikuräer. Aber Fragonards feine Töne und Fragonards Sinnlichkeit waren auch ihm zu eigen. Er hatte eine Art die Haare zu coiffiren, kleine Schönheitspflästerchen anzubringen, Grübchen in's Kinn zu setzen, Arme und Busen zu malen, die seit dem Rococo aus dem Vermögen der französischen Künstler verschwunden war. Frühling und entblätterte Rosen, junge Mädchenknospen a la Greuze und welkende Schönheiten, die desto betäubender duften, sind die Elemente, auf denen seine raffinirt unanständige und doch duftige Kunst sich aufbaut.



*Gaillard: Porträt.*

*Gaillard*, der grosse Kupferstecher, brachte Hans Holbein wieder zu Ehren. Er war der Erbe jener Malweise, deren ewige Mutter Jan van Eyck in unerreichbarer Vollendung hinterliess. Sein energischer, gewissenhaft minutiöser Pinsel notirte jede Falte des Gesichtes, ohne durch diese Detailwahrheit den Gesammteindruck zu verderben. So klein seine Bilder im Format, so gross sind sie in der Anschauung, so mächtig in der Charakteristik. Gaillard erweist sich als ein tiefer Physiognom, der sprechendste Charakteranalyse durch äusserste Praecision erreichte.

Ueber die Alpen hinüber weist *Paul Dubois*; in seinen Bildnissen derselbe grosse Quattrocentist, der er in seinen plastischen Arbeiten vom ersten Tage an war. Sein Boden ist die gute feine Zeit, als Leonardo, anfangs etwas trocken, zart wurde und räthselhaftes Sphinxlächeln um die Mundwinkel seiner Frauen spielte. Offenbar hat er Prudhon studirt und viel mit Henner verkehrt in jenen Jahren, als dieser nach der Rückkehr aus Italien die Aufmerksamkeit wieder auf die alten Lombarden lenkte. Seitdem er 1879 mit dem Porträt seiner Söhne debutirte, hatte er grossen Zuspruch und steht heute als der reifste Frauenmaler der Gegenwart da. Nur Watts und Millais, die grossen Bildnissmaler jenseits des Canals, sind ihm, als Techniker minderwerthig, im Herausgestalten von Persönlichkeiten überlegen.

Als der geschickteste Robenmaler, der glänzendste Decorateur weiblicher Schönheit, war lange Zeit *Carolus Duran* berühmt. Die Studien, die er in Italien gemacht, hatten ihn nicht vergessen lassen, dass er von der vlämischen Grenze stammte, und als er im Beginne der 70er Jahre mit seinen ersten Porträts hervortrat, meinte man,

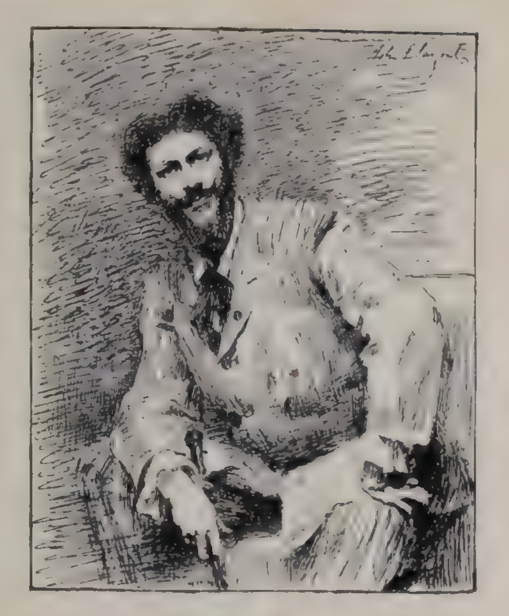


*Dubois: Porträt seiner Sohne.*

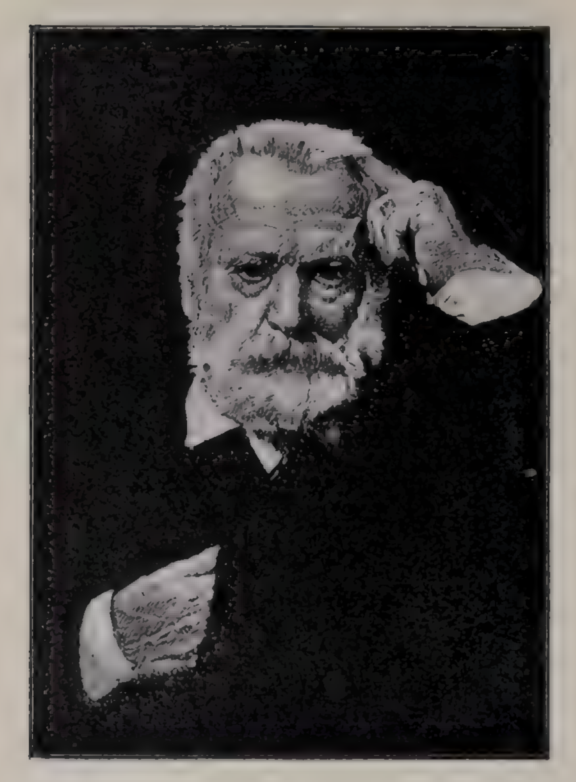
der französischen Malerei sei ein hervorragender Colorist geboren. Er hatte damals ein feines Gefühl für das ewig Weibliche und dessen wechselnden Ausdruck, war gleich geschickt, eine Miene, eine Kopfbewegung im Fluge festzuhalten, wie Stoffe zu drapiren und schillern zu lassen. In seinen späteren Jahren ist er von zarten, discret koketten Werken allmählich zu rohen Tapeziererkünsten gekommen. Doch hat er noch in seiner letzten Zeit einige männliche Porträts, die Pasteurs und der Maler Français, Fritz Thaulow und René Billotte gemalt, die nach der lärmenden Virtuosität seiner Damenbilder durch frische Sachlichkeit und ungezwungene Charakteristik auffielen.

*Léon Bonnat,* der Schüler Madrazos, vermittelte die folgenreiche Verbindung der französischen Malerei mit den alten Spaniern, wodurch ihr abermals ein gut Theil frisches naturalistisches Blut zugeführt ward. In Südfrankreich geboren und in Spanien erzogen, hatte er sich hier besonders für Ribera begeistert, und diese Jugendeindrücke waren so mächtig, dass er auch in Paris ihnen treu blieb. Schon während seines dreijährigen Aufenthaltes in Italien 1858—60 war seine Individualität hinreichend gekräftigt, dass er nicht wie die Stipendiaten des Prix de Rome sich in grossen akademischen Compositionen erging, sondern Scenen aus dem bunten römischen Volksleben malte. Mehrere religiöse Bilder, wie das Martyrium des heiligen Andreas 1863, der heilige Vincenz von Paula 1866 und der Hiob im Luxembourg zeigten ihn in stetem Vorschreiten auf dem von Spagnoletto gebahnten Wege. Die von den Unbilden des

Lebens durchfurchten Gesichter, das greise Haar, die wallenden grauen Bärte, die hervortretenden Sehnen und Adern alter verwitterter Körper wusste er mit Virtuosität auf die Leinwand zu bannen. Und als er im Beginne der 70er Jahre für den Schwurgerichtssaal des Pariser Justizpalastes einen Christus am Kreuz zu malen hatte, gab er gleichfalls einen männlichen Akt, an dem Musculatur und Knochenbau sich so deutlich wie die Strebepfeiler an einem gothischen Dom markirten. Ein grelles scharfes Licht fiel — wie bei Caravaggio — auf einzelne Partien des Leichnams, während andere schwarz und farblos im düstern Hintergrunde verschwanden. Auf seine Porträts übertrug er dieselben Principien. Der französische Lenbach, hat er in Frankreich die Galerie der berühmten Männer gemalt. In fast greifbarer Körperlichkeit führte er vor: Hugo, Mme Pasca, Dumas, Gounod, Thiers, Grévy, Pasteur, Puvis de Chavannes, Jules Ferry, Carnot, den Cardinal Lavigerie u. A. Ueber 200 Personen, berühmt oder nicht, haben ihm gesessen und er hat sie in sehr vernünftiger Weise gemalt, in männlichem Geschmack und mit einem Wissen, das sich nie in unnütze Details verliert. Die delicate Physiognomie des Weibes, das Froufrou ihrer raffinirten Toilette, das Träumerische, Duftige, Kokette der modernen Sphinx ist nicht seine Sache. Dagegen werden seine männlichen Portraits schon aus kulturgeschichtlichen Gründen ihr Interesse bewahren. Er legte in allen viel Werth auf das bezeichnende Beiwerk und wusste so auf die einfachste Art den Denker, den Musiker, Gelehrten und Staatsmann zu kennzeichnen. Man behält seine Bilder im Gedächtniss wie bündig ausgesprochene Sätze, obwohl ein Deutscher nicht zaudert, Lenbach als Psychologen weit über Bonnat zu stellen. Dieser hat nicht das Momentane, Intime, Persönliche, zuckend Lebendige, das Lenbach eigen. In seiner Absicht, Alles zu sagen, vergass er das Wichtigste oft: den Geist des Mannes und die Grazie der Frau. Seine Bilder sind grosse Stillleben: äusserst



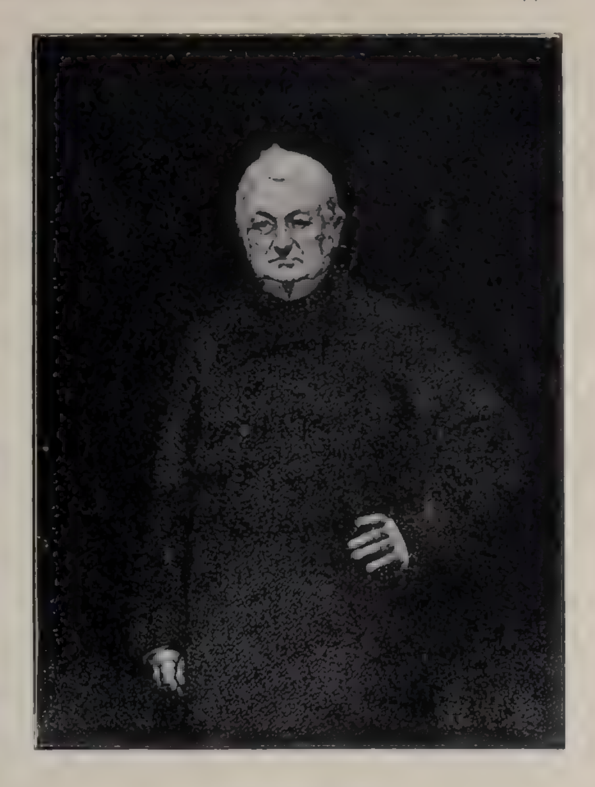
*Carolus Duran.*


*Bonnat: Victor Hugo.*

gewissenhaft, doch ein wenig von der Gewissenhaftigkeit des Gerichtsschreibers, der ein langweiliges Protokoll copirt. Léon Cogniet, der Lehrer des Meisters, mit seinem alten Gesicht, seinen bebrillten Augen und runzlichen Händen (Musée Luxembourg) ist vielleicht Bonnats einzige Porträt, worin er an Tiefe der Charakteristik mit Lenbach wetteifert. Seine malerische Kraft verdient immer Achtung; aber der Esprit ist, der Abwechslung halber, einmal auf Seite des Deutschen.

*Roybet,* von gleicher Passion wie Bonnat für die spanischen Meister beherrscht, malte Cavaliere des 17. Jahrhunderts und andere historische Sittenbilder, die sich von älteren ihrer Art vortheilhaft dadurch unterschieden, dass nicht die geschichtliche Anekdote, sondern der malerische Gedanke ihre Grundlage bildete. Alle früheren waren bei der Behandlung solcher Themen mehr auf archaeologische Exaktheit als auf malerischen Reiz bedacht. Roybet schwelgte in den satten Farben alter Kostüme und erreichte, bevor er sein Talent in das Prokrustesbett grosser Formate zwängte, zuweilen einen blühenden Ton von einer Kraft und Gluth, die wetteifert mit der der Alten.

In allen Zeiten, die malerisch sehen gelernt, nahm das Stillleben einen wichtigen Platz im Kunstbetrieb ein. Eine Technik, die schon Kunst an sich ist, gefällt sich darin, musikalische Instrumente, goldene und silberne Schüsseln, Früchte und Esswaren, Gläser und Pokale, kostbar gewirkte Decken, Handschuhe und Rüstungen, alle denkbaren Petit-Riens mit künstlerischem Zauber zu umkleiden, überall malerische Probleme zu erkennen und durchzuführen. Nachdem man aus der Historien- und Genremalerei zur Malerei gekommen, traten daher wie zu Chardins Tagen auch in Frankreich wieder grosse Stilllebenmaler auf.



*Bonnat: Thiers.*

Noch ziemlich kleinlich ist *Blaise Desgoffe,* der mit mühseliger Geduld Stück für Stück Goldschmiede-Arbeiten, krystallene Vasen, venezianische Gläser u. dgl. malte. Er war in Frankreich der Hauptvertreter jener Klein- und Feinmalerei, die unter Kunst die täuschende Nachahmung der Dinge versteht und ihr Ziel erreicht sieht, wenn sich das Sonntagspublikum vor dem Bilde sammelt, wie die Vögel vor den Trauben des Zeuxis.

In *Philippe Rousseau* scheint ein alter Meister wieder auferstanden. Er hatte dieselben ernsten Qualitäten wie die holländischen und vlämischen Classiker, einen breiten, flüssig pastosen Vortrag, eine schöne Harmonie kräftiger und doch klarer Töne, dabei ein riesiges Geschick, seine Gegenstände so zu componiren, dass nichts mehr von »Composition« bemerkbar. Vom Thierbild kam er eigentlich her. Seine Hunde- und Katzenbilder gehören zu den besten des Jahrhunderts. Den grossen Affenmalern Gillot, Chardin und Decamps steht er als vierter zur Seite. Ein genialer Decorateur wie Hondekoeter, schmückte er eine ganze Reihe von Speisesälen mit farbenprächtigen Darstellungen von Federvieh, stellte wie Snyders Wildpret, todtes und lebendes Geflügel, Früchte, Hummern, Austern zu riesigen lebensgrossen Stillleben zusammen, hinter denen die Köchin auftaucht und näschige Katzen umherschleichen. Aber er hat auch wie Kalf mit exquisitem coloristischen Gefühl japanische Porzellanschalen mit Trauben, Quitten und Aprikosen, Metall- und Elfenbeinarbeiten, Helme und Geigen gemalt — vor jenem feinen grau-braun-grünen Hintergrundston, den Chardin liebte.

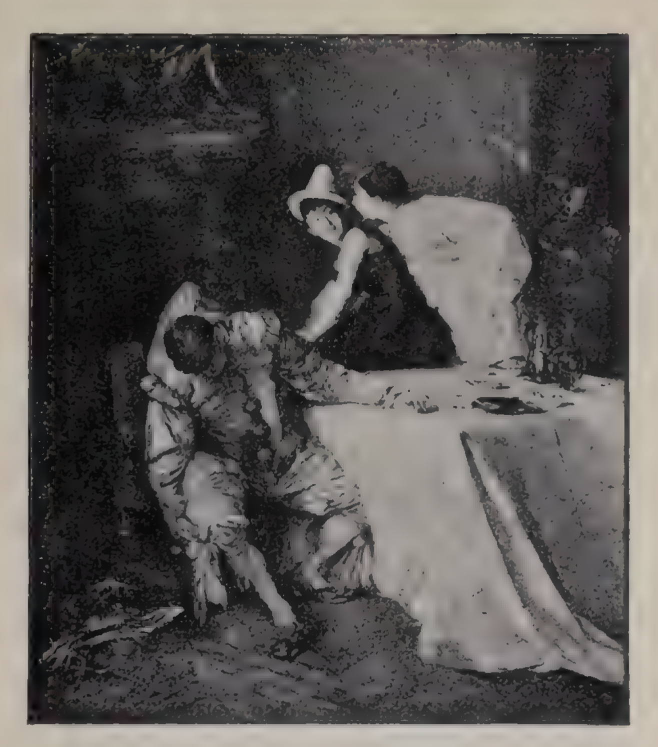
*Antoine Vollon* wurde der grösste Stilllebenmaler des Jahrhunderts. So kostbar und pedantisch Desgoffe, so breit und nervös ist Vollon.



*Antoine Vollon.*

Blumen, Früchte, Fische, Alles ist mit fester Hand hingesetzt und leuchtet aus dem dunkeln Hintergrund in vollsaftiger Farbenfrische auf. Er malt todte Seefische wie Abraham van Beyeren, Weintrauben und Krystallpokale wie Davids de Heem, todtes Wild wie Frans Snyders, abgezogene Schweine wie Rembrandt und Maes. Er ist Meister in der Darstellung frisch gepflückter Blumen, zarter Gemüse, kupferner Kessel, Waffen und Rüstungen. Seit Chardin hat kein Maler die Eigenschaften der Haut frischen Obstes, ihr Leben und Farbenspiel, den feuchten Hauch, der sich auf ihr lagert, mit dieser Naturwahrheit geschildert. Namentlich seine Fische werden stets das Erstaunen aller Maler und Liebhaber bleiben. Doch auch Landschaften, holländische Kanalansichten und Figurenbilder sind von ihm vorhanden. Er hat Alles gemalt, was malerisch ist, die Kunstgeschichte hat ihn in specifisch malerischem Sinne als einen der Grössten des Jahrhunderts zu feiern. Eine weiche graubraune Wandvertäfelung, ein schwarzweisses Pierettencostüm, ein weisses Tischtuch und dunkelgrünes Gemüse — das ist die coloristische Harmonie, die er in seinen Figurenbildern hauptsächlich liebte.

Aus den gleichen rein malerischen Gründen wurden die Nonnen damals in der Malerei beliebt, die mit ihrer weissen Haube und hellen Schürze auf schwarzem Gewand eine so feine Tonwirkung ermöglichten. Das war das Gebiet, auf dem der arme *François Bonvin* sich bewegte. Von den Holländern kommend, begann er für die Arbeit, das Schweigen, den matten Glanz des Lichtes im Innenraum, den kalten Tag, die langsamen Bewegungen und friedlichen Gesichter der Klosterfrauen zu schwärmen, und malte Küchenscenen von starkem persönlichen Accent. Er war, bevor er zur Malerei kam, lange Schutzmann und zur Beaufsichtigung der Markthallen verwendet. Hier hatte sich ihm der Blick für das Malerische saftigen Gemüses, weisser Kragen und weisser Häubchen eröffnet, und wenn



*Vollon: Scène de Carnaval.*

er einen Tag frei hatte, studierte er im Louvre Lenain und Chardin. Bonvins Bilder haben keinen Inhalt. Trinker, Köchinnen, Waisenkinder in der Schulstube, Näherinnen, Chorknaben, barmherzige Schwestern, lesende Knaben, Frauen in der Kirche, Nonnen, die den Nähunterricht leiten — das ist Bonvins stille, malerisch stimmungsvolle Welt. Was seine Personen denken und thun, ist gleichgültig, nur als Ton im Raum sollen sie wirken. Er hatte während seiner holländischen Reise Metsu, Frans Hals, Pieter de Hoogh, Terborg, van der Meer mit Verständniss betrachtet, doch Chardin besonders feierte nach seinen beiden Seiten hin — als Stilllebenmaler wie als Maler der Intimität — in Bonvin seine Auferstehung. Alle Bilder sind einfach und still, die Figuren von ruhigem Ausdruck und gemüthlichen Posen, die Farben von toniger altmeisterlicher Schönheit.

Auch der hervorragendste der Gruppe, *Théodule Ribot*, einer der geschicktesten Praktiker der französischen Schule, ein Meister, der an Macht des Ausdrucks würdig ist, zwischen Frans Hals und Ribera gesetzt zu werden, hat mit Stillleben begonnen. Er war 1823 in einem kleinen Städtchen des Departements Eure geboren. Früh verheirathet, arm, ernährte er sich anfangs dadurch, dass er Rahmen für ein Spiegelgeschäft malte und behielt nur die Abendstunden für seine künstlerische Thätigkeit übrig. Namentlich als er während einer langen Krankheit seiner Frau an deren Bette wachte, soll er sich gewöhnt haben, ganze Nächte hindurch bei der Lampe zu arbeiten. Das Lampenlicht macht die Gegensätze von Licht und Schatten kräftiger. Ribots Vorliebe für concentrirtes Licht und starke



Bonvin: La Cuisinière.

Schatten geht also theilweise wohl auf Selbsterlebtes zurück, und Ribera gab ihm später nur den kunstgeschichtlichen Segen.

Seine ersten Bilder aus den Jahren 1861—65 waren der Mehrzahl nach Scenen aus der Wirthschafts- und Küchensphäre: lebensgrosse Köche, die Hühner rupfen, Braten auf den Herd setzen, Kessel scheuern oder Saucen versuchen, zuweilen auch Strassenfiguren mit starker Betonung des Stilllebens: Männer mit Küchengeräth, Esswaaren, todten Vögeln und Fischen. Dann folgten seit 1865 mehrere religiöse Bilder, die sich in ihrer harten, bauernhaften Wahrheit, ihrem wuchtigen, concentrirten Leben in schroffsten Gegensatz zu den conventionell idealisirten Figuren der Akademiker stellten. Sowohl sein Jesus unter den Schriftgelehrten wie der heilige Sebastian und der gute Samariter — alle drei im Musée Luxembourg — sind Werke von einfacher, gewaltiger Grösse und packender, fast grauenerregender Wirkung. Sebastian ist kein lächelnder, mit liebenswürdigen Wunden versehener Heiliger, sondern ein leidender Mensch, aus dessen Adern das Blut strömt, und der auf den Boden ausgestreckt sich zur Hälfte erhebt, einen Schmerzensschrei auf den Lippen, den ganzen Körper von Krampf gekrümmt. In seinem »Jesus im Tempel« verkündet er, parallel gehend mit Menzel, die Lehre, dass den traditionellen Gestalten nur dadurch neues Lebensblut zugeführt werden könne, dass man die Modelle mit glücklicher Hand aus dem umgebenden Volksleben selbst herausgreife. Im »Guten Samariter« kam es ihm gleichfalls nur darauf an, den Körper des an der Strasse niedergefallenen Verwundeten, einen vierschrötigen, seiner Kleider beraubten französischen Bauer mit naturalistischer Kraft zu malen. Seit den 70er Jahren wurden seine Specialität Köpfe:

jene Einzelfiguren verwitterter alter Leute, strickender oder schreibender alter Frauen, lesender oder nachdenkender alter Männer, die technisch stets zu den grössten Meisterwerken des Jahrhunderts gehören werden. Ribot erzielt eine merkwürdige Wirkung, wenn er aus dem Dunkel seiner Leinwand jene ausdrucksvollen Gesichter hervortreten lässt, die dich mit ihren Blicken verfolgen. Ein schwarzer Hintergrund, in den die gleichfalls dunkeln Kleider seiner Figuren unmerklich übergehen, ein leuchtender Kopf mit Augen, wie sie keiner des Jahrhunderts malte, ein Stück runzlicher Haut und faltige alte Hände, die irgendwo auftauchen, — man weiss nicht woher — das Alles gibt seinen Gestalten etwas Phantomartiges, Uebermenschliches, Geisterhaftes. Ribot ist der grosse König der Unterwelt, in die nur verstohlen ein Sonnenstrahl dringt. Man hat vor seinen Bildern das Gefühl, in einen tiefen, tiefen Schacht zu fahren, wo Alles dunkel ist, nur zuweilen ein Lämpchen auftaucht. Kein Maler, selbst Ribera nicht, hat besser alte Leute, nur Velazquez Kinder von so sprühendem Leben gemalt. Ribot arbeitete in Colombes bei Paris, wohin er sich früh zurückgezogen, in einer Scheune, in die nur kleine Dachfenster zwei scharfe Lichtstrahlen warfen. Indem er seine Leinwand unter das eine, sein Modell unter das andere Dachfenster stellte, unter einer dunkeln Beleuchtung, die nur einen goldigen Lichtstrahl auf das Gesicht fallen liess, isolirte er es voll-



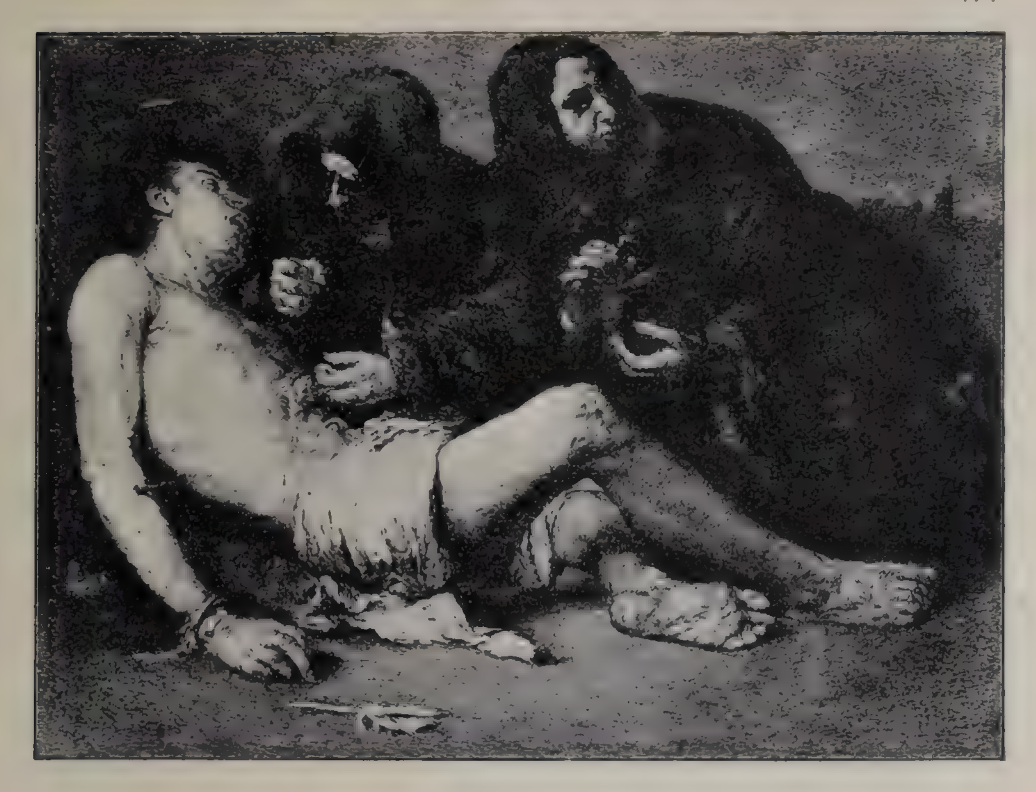
*Bonvin: L'ouvroir.*



*Théodule Ribot.*

ständig von seiner Umgebung, um dann die beleuchteten Theile desto erstaunlicher zu malen. Keiner wusste wie er eine Stirne zu modelliren, die Knochen unter dem Fleisch anzudeuten und alle Feinheiten der Haut wiederzugeben. Ein schreckliches intensives Leben lebt in seinen Gestalten. Besonders seine alten Bettler und Matrosen haben etwas Königliches in dem grossen Stil ihrer vornehm ruhigen Gesichter. Ein alter Meister an mächtiger Mache, ein Maler von Jordaensscher Kraft und Gesundheit hat sich in Ribot von Neuem manifestirt.

Courbets Principien hatten demnach im Laufe weniger Jahre auf der ganzen Linie gesiegt. »Nur Ribera, Zurbaran und Velazquez bewundere ich, Ostade und Craesbeeck verlocken mich und vor Holbein empfinde ich Verehrung. Was Herrn Rafael betrifft, so hat er ohne Zweifel einige interessante Porträts gemalt, aber ich finde keine Gedanken bei ihm«. In diesen Worten hat er bereits 1855 vorausverkündet, in welches Bett die französische Kunst in den nächsten Jahrzehnten lenkte. Als Courbet auftrat, stand die grosse Malerei noch durchaus im Banne der beauté suprême und diese Anschauungen wirkten auch auf die Behandlung zeitgenössischer Stoffe zurück. Der Fonds der Künstler an Realismus reichte noch nicht aus, um diese Dinge wahrhaft zu beleben. Wenn Cabanel, Hamon und Bouguereau zuweilen Bettler und Waisenkinder malten, so waren das immer blutlose Schemen, da sie die Figuren erst durch Verschönerung characterlos machten, um sie den Gestalten der Historienmalerei zu nähern. Weil die Maler ihre Zeit nicht sahen, weil man sie gewöhnt hatte, die Lebenden nur als Elemente zweiten und dritten Ranges zu betrachten, entdeckten sie gar nicht das Eigenartige dieser Wesen. Wie ein Reisender, den eine fixe Idee verfolgt,



*Ribot: St. Sebastian.*

machten sie die Fahrt um die Welt, ohne andern Gedanken als den, wie die lebenden Formen denen anzupassen seien, die ihre traditionelle Erziehung als die richtigen, der Kunst allein würdigen empfahl. Selbst in der Porträtmalerei herrschte die falsche Mode, die Gesichter zu Typen zu machen, Züge und Gestalt aufzubessern und den Menschen so das Aeussere schöner Idealfiguren zu geben.

Jetzt ist die Herrschaft des Cinquecento endgiltig gebrochen. Eine frische realistische Brise von jenseits der Pyrenäen hat den schwülen italienischen Scirocco verscheucht. Aus den Bildern der Neapolitaner, der Spanier und Holländer entnahm man die Lehre, dass die Freuden und Schmerzen des Volkes ebenso darstellbar seien, als die Handlungen der Heroen und Götter, und unter dem Einfluss dieser Anschauungen tritt eine vollständige Rollenvertauschung zu Tage. Die Figuren, welche 1855 Courbets »Atelier« füllten, — Bettlerinnen, Ackersleute, Arbeiter, Matrosen, trinkende Soldaten, dralle Dirnen, Lastträger, derbe Proletarier von ungeschlachter Grösse — füllen nunmehr die Bühne der französischen Kunst und theilen auch den Helden der Historie, den durch mehrhundertjährige



*Ribot: Cabaret Normand.*

Inzucht degenerirten Göttern etwas von ihrer vollsaftigen, derb rohen, plebejischen Lebenskraft mit. Die Künstler des italienischen Geschmacks gestatteten nur den »allgemeinen Formen« Bürgerrecht, jede Erinnerung an Volksthümliches, Lokales, galt als vulgär, nicht in den reichen Schachten des Volkes fand man das Gold der Schönheit, sonden in den fremden classischen Meistern. Jetzt wird das Ueberirdische in's Irdische übersetzt. Handelt es sich um religiöse Bilder, so fischt man, wie einst Caravaggio, Männer aus dem Volke auf, arme alte Bauern mit ehernen Knochen und bronzenen, verwetterten Gesichtern, Packträger mit ausgearbeiteten, zerklüfteten Formen, rauhe, vulgäre Naturen, doch von markiger, knorriger Kraft. Die Märtyrerbilder, erst kunstvolle Zusammenstellungen schöner Gesten und öder, allgemeiner Gesichter, bekommen einen Lokalton des Schaffots, einen Zug unbarmherziger Wahrheit, die Köpfe eine Energie des Reliefs, die Geberden eine Mächtigkeit und Wucht, die Körper eine Gelehrsamkeit der Modellirung, worüber Ribera sich gefreut hätte. Wie Caravaggio erklärte, je mehr Runzeln sein Modell



*Ribot: La Comptabilité.*

habe, um so mehr freue er sich daran: so scheut man auch jetzt nicht zurück vor schwieligen Händen, zerrissenen Lumpen und schmutzigen Füssen. Man weiss, wie in den guten Zeiten der Kunst, dass Schönheit oder Hässlichkeit eines Kunstwerks nichts zu thun hat mit der Schönheit oder Hässlichkeit des Modells, dass der hässlichste Krüppel Gelegenheit geben kann, das schönste Kunstwerk zu machen. Die alte Lehre Leonardos, dass jede Art der Malerei Porträtmalerei sei und diejenige die beste, die am überzeugendsten nachahme, kommt wieder zur Geltung. Die Apotheose des Modells ist an die Stelle des Eklektismus getreten. England gelangte in denselben Jahren auf anderem Wege zu gleichem Ziele.



XXIX.

## Der Realismus in England.

1849 war das berühmte Jahr, als durch die Praerafaeliten ein so folgenschwerer Eingriff in den ruhigen Verlauf der englischen Kunst geschah. Eine Bewegung, die an die Renaissance erinnert, hatte die Geister gepackt. In allen Ateliers sprachen die Maler eine nie gehörte Sprache; alle grossen Reputationen waren gestürzt; die berühmtesten Cinquecentisten, deren Namen bisher nur mit ehrfürchtiger Scheu genannt, wurden mit Achselzucken als Stümper bezeichnet. Etwas Wundervolles schien in die Welt gekommen; die Muse der Malerei war von dem Piedestal, auf dem sie drei Jahrhunderte gestanden, heruntergestossen und im Triumph auf ein anderes gestellt worden.

Was wollten die Praerafaeliten?

Die Bewegung wurde vielfach mit dem deutschen Nazarenerthum verglichen, aber die Aehnlichkeit ist äusserlich, die Verschiedenheit grösser. Auf der Fahne der Deutschen stand Nachahmung, auf der Engländer Banner Befreiung, dort war Wiederholung stereotyper Formen, hier rücksichtsloser Naturalismus die Devise. Die Praerafaeliten waren die ersten in Europa, die gegen das Joch der Tradition sich aufbäumten, jede Convention in Formgebung und Farbenanschauung bei Seite warfen und ganz persönliches, durch kein fremdes Medium vermitteltes Naturstudium verlangten. Sie waren — in ihrer Anfangsphase — die ersten grossen Freiheitskämpfer der modernen Kunst, für England von gleicher Bedeutung wie für Frankreich Courbet und Millet. Auch die kunstgeschichtlichen Verhältnisse, aus denen sie hervorgingen, lagen ähnlich.

Nachdem die englische Kunst mit grossen nationalen Meistern begonnen und eine Jugendzeit von wahrhaftem Glanze gehabt, war sie um die Mitte des Jahrhunderts einem langweiligen Siechthum verfallen. Eine Reihe roher Geschichtsmaler mühte sich, den edlen Stil des italienischen Cinquecento zu ergründen, und kam dabei

nicht über das Niveau eines verständigen Plagiats hinaus. Pompös und majestätisch, glänzende Decorateure, sinnlich ergriffen von der plastischen Schönheit, Anbeter der nackten menschlichen Gestalt, moderne Griechen, waren die italienischen Classiker die denkbar unglücklichsten Erzieher für ein bilderstürmendes Volk, das nie die Schönheit des Nackten begriff, ein Volk, das in allem, was es selbstständig leistete, stets mehr auf geistigen Ausdruck als auf plastische Schönheit sah. Doch trotz der seit Hogarth gemachten Erfahrungen pilgerten Alle nach Rom wie nach einem heiligen Quell, sogen sich voll in langen Zügen und kamen vergiftet zurück. Selbst Wilkie, der liebenswürdige Kleinmeister, der so bahnbrechend wirkte, während er an die verwandten Vlaamen und Holländer sich anschloss, verlor jede Eigenart, seitdem er Spanien und Italien gesehen. Wie diese Nachahmung der Hochrenaissance zu einer manierirten, geschraubten Empfindung führte, so zog sie auch eine leere akademische Technik gross. Man arbeitete nach den Recepten des Cinquecento mit affectirter Leichtigkeit, die alles über's Knie brach und sich mit oberflächlicher Façadenwirkung begnügte. Eine Malerei der geschickten Hand war an die Stelle pietätvollen Naturstudiums, banales Arrangement nach berühmten Mustern an die Stelle innerlicher Vertiefung getreten.

Es half nichts, dass Einige wie J. C. Horsley, J. R. Herbert, J. Tenniel, Edwin Long, E. M. Ward und der englische Piloty Eastlake durch Nachahmung der Venezianer und Vlaamen vom Idealismus der Form mehr in den Colorismus einlenkten und dass Edwin Armitage, der in Paris und München studirt hatte, continentale Einflüsse vermittelte. Sie sind die Delaroche, Gallait und Biëfve von England. Ihre Kunst war imposante Theatermalerei, ihr Programm noch immer das der Schule von Bologna — der Mutter aller Akademien, grosser und kleiner — die Zeichnung dem Michelangelo, dem Tizian die Farbe, jedem das Beste zu entnehmen, es in einen Topf zu schütten und umzurühren. Die englische Malerei verlor so das eigenartig nationale Gepräge, das sie unter Reynolds und Gainsborough, Constable und Turner gehabt. Sie wurde eine bedeutungslose Nebenströmung der falschen, gegen die Natur unredlichen, gedankenlos routinirten, hohl pathetischen Kunst, die den Continent damals beherrschte. Und wie die grosse Malerei leer und manierirt, so war die Genremalerei spiessbürgerlich und altersschwach geworden. Ihre harmlose Kindlichkeit und conventioneller Optimismus hatte zu langweiliger Anekdotenmalerei geführt. Wie ein geschwätziger alter

Mann wiederholte sie die nichtssagendsten Geschichten mit immer gleichem Behagen in einem Colorit von beleidigender Buntheit. Die englische Schule bestand noch durch die Landschaft, für alles Uebrige war sie gestorben.

Ein Reformbedürfniss wurde um so eher rege, als auch die Literatur in neue Bahnen lenkte. In der Poesie kamen die Seedichter Wordsworth und Coleridge, die Einfachheit, schlichte Naturempfindung, Rousseau'schen Pantheismus auf ihre Fahne schrieben, als Rückschlag gegen den blendend phantastischen Schwung der grossen Kraftgenies Byron und Shelley. Keats sprach von Neuem den Satz, der einst Shaftesburys Evangelium gewesen: »Beauty is truth, truth beauty«. John Ruskin liess seit 1843 die ersten Bände seiner »Modern painters« erscheinen, deren ästhetisches Credo in dem Satze gipfelte, dass die Natur allein die Quelle aller wahren Kunst sein könne.

Diese Uebergangsstimmung, die — zunächst schüchtern — Befreiung vom akademischen Joch erstrebte, vertritt in der Malerei der Schotte *William Dyce*. Nur er in England bietet eine Parallale zu den deutschen Nazarenern, deren Glaubensbekenntniss er — mit freilich grösserem Können — theilte. 1806 geboren, hatte er 1826 in Italien die Bekanntschaft Overbecks gemacht, der ihn für Perugino und Rafael gewann. Indem er gegen die theatralische Hohlheit der englischen Historienmalerei protestirte, warf er sich hilfesuchend den Quattrocentisten, dem jungen Rafael in die Arme. Sein Hauptwerk, ein Freskencyklus aus der Legende des Königs Arthur im Westminster-Palais in London, geht etwa mit Schnorrs Nibelungenfresken parallel. Die Schilderung markiger Männlichkeit und stürmischen Heldenthums ist ohne Sentimentalität und Theaterheroismus versucht. In seinen Oelbildern — Madonnen, »Bacchus und die Nymphen«, das Weib von Samaria, Christus in Gethsemane, St. Johannes u. dgl. — überrascht er durch den anmuthigen sinnlichen Reiz seiner Frauen, durch köstliche Landschaften zarten idyllischen Charakters. Die liebenswürdige Darstellung »Jakob und Rahel«, die ihn in der Hamburger Kunsthalle vertritt, könnte von Führich herrühren, wenn die entwickelte Farbenempfindung nicht den englischen Ursprung bezeugte. Verlangend eilt der Jüngling auf das Mädchen zu, das in herber Keuschheit, mit gesenkten Augen, halb abwehrend an den Rand des Brunnens gelehnt steht. Dyce war ein klarer Kopf von grossem technischen Können. Er hatte das Gefühl für Stil, einen feinen Sinn für herben und doch zarten



*William Dyce: Jacob und Rahel.*

Schwung der Linien. Wo die Nazarener leichenhaft blass wirken, erfreut bei ihm eine tiefe Leuchtkraft der Farbe. Er ist äusserst graziös und verbindet mit dieser Grazie die stille reine Einfalt der Meister von Umbrien. Rührend sind einige Madonnen, die in langem anschliessenden Gewande, mit halb erhobenen Armen, frommen zum Gebet geöffneten Lippen und sanften, in's Unendliche verlorenen Blicken die Gottheit suchen. Eine träumerische Lieblichkeit bringt die himmlischen Gestalten näher. Dyce findet den Zauber der langen gesenkten Lider mit den dunklen Wimpern. Er liebt wie die Umbrier die Elasticität schlanker Glieder, den keuschen Liebreiz knospend mädchenhafter Schönheit. Viele deutsche Freskomaler sind berühmt geworden, die nie etwas leisteten, was an künstlerischem

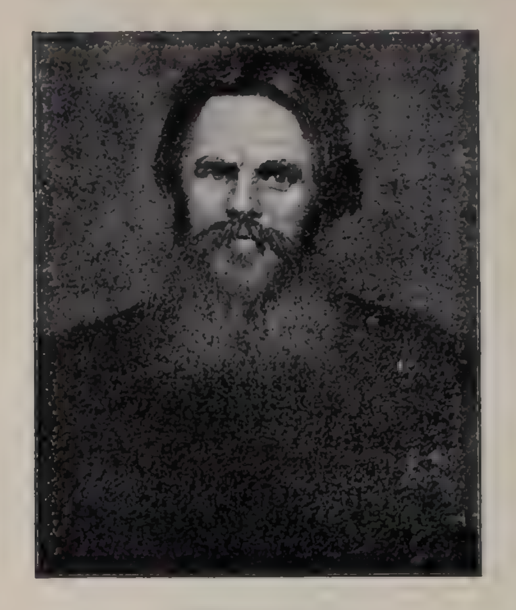
Verdienst Dyces Westminsterbildern gleichkommt. Aber in die Familie Flandrin-Overbeck ist auch er zu rechnen, da er den jungen Rafael zwar gut wiederholt, aber doch nur nachgeahmt, nicht verbessert hat.

Um wenig später sind die Bilder eines anderen Schotten, des 1821 geborenen *Josef Noel Paton*, der heute, alt geworden, in den verblasenen Bahnen Ary Scheffers oder Plockhorsts geht, in seiner Jugend aber durch kraftvolle Shakespeare- und Shelley-Illustrationen wie durch einige phantastische Feenbilder anregend und umwälzend wirkte. Auch diese Jugendwerke — der Streit und die Versöhnung Oberons mit Titania in der Galerie von Edinburgh, — und sein Hauptwerk »The Fairy Queen« in der Londoner Nationalgalerie bieten ästhetisch geringen Genuss. Die Zeichnung ist hart, die Composition überladen, die Farbe zerfahren und bunt. Wie bei Ary Scheffer haben alle Figuren geistlose, weit aufgerissene Augen. Elfen, Gnomen, Weiber, Ritter und phantastische Felsen sind so eng neben einander geschoben, dass sie der Rahmen kaum fasst. Ausserordentlich aber ist das liebevolle Naturstudium im Einzelnen. Auf dem Vordergrund kann man jede Pflanze, jede Blume botanisch bestimmen, so charaktervoll und sorgsam hat Paton jedes Blatt, jede Blüthe ausgeführt, selbst die Thiere, die auf der Wiese kriechen. Hier und da bricht ein frischer Morgensonnenstrahl durch das lichte Grün und hüpft von Gräschen zu Gräschen. Die Landschaften Albrecht Altdorfers kommen in Erinnerung. Befreiung von hohlem pathetischem Schwung, pantheistische Anbetung der Natur, selbst ein gewisses, zwar erfolgloses Bemühen um selbständige Farbenempfindung scheinen seine Bilder in ihrer naiven Eckigkeit, liebevollen Kleinmalerei und hellgrünen Buntheit zu predigen.

Das ist die Stimmung, in welche die jungen Leute eintraten, die sich 1848 zur Praerafaelitengruppe vereinten. Sie waren 20 bis 24 Jahre alt und Schüler der Royal Academy. Der erste, Dante Rossetti, war bereits durch eine Reihe Gedichte bekannt. Der zweite, Holman Hunt, hatte noch Mühe, den Widerstand seines Vaters zu besiegen, der ihn ungern den Kaufmannsberuf aufgeben sah. John Everett Millais, der jüngste, war als Maler am weitesten vorgeschritten und einer der besten Schüler der Academie. Weder das künstlerische Schaffen noch die Unterrichtsmethode ihrer Lehrer befriedigte sie. Etty, der geschätzteste von allen, — so erzählt Holman Hunt — malte Mythologisches von leerer Geziertheit. Mulready zeichnete verblasen und opferte Alles der Eleganz. Maclise war in patriotische Banalitäten

verfallen, W. Dyce hatte seine Laufbahn unterbrochen und wieder begonnen, als es zu spät war. So seien sie genöthigt gewesen, selbst für ihre Ausbildung zu sorgen. Alle Drei arbeiteten in demselben Atelier, da geschah es eines Tages — 1847 oder 1848 — dass der Zufall ihnen einige Kupferstiche nach Benozzo Gozzolis Pisaner Camposanto-Fresken in die Hände warf. Natur und Wahrheit — Alles, was sie dunkel geahnt und an den Erzeugnissen der englischen Kunst vermissten, hier war es. Voll Bewunderung für das sprühende Leben, die intensive Empfindung, die markige, selbst vor den Consequenzen des Hässlichen nicht zurückschreckende Formgebung dieser Werke, kamen sie in der Erkenntniss überein, dass die Kunst immer auf der Basis der Natur gestanden bis zum Ende des 15. Jahrhunderts oder genauer bis zum Jahre 1508, da Rafael Florenz verliess, um in Rom im Vatican zu malen. Seitdem sei Alles schlecht gegangen, die Kunst hätte das einfache Gewand der Naturwahrheit ausgezogen und sei in conventionelle Phrasen verfallen, die im Laufe der Jahrhunderte durch geistlose Wiederholung immer inhaltloser und widerwärtiger wurden. Müssen die Personen auf Bildern bis zum Ende der Welt so dastehen und sich bewegen, wie sie es tausendmal bei den Cinquecentisten thaten? Müssen die menschlichen Leidenschaften — Liebe, Muth, Reue, Entsagung — immer mit derselben Kopfdrehung, der gleichen Erhebung der Augenbrauen, derselben Armbewegung, und denselben gefalteten Händen ausgedrückt werden, die ehedem durch die Cinquecentisten in Schwung kamen? Wo sind in der Natur die rundlichen Formen, die Rafael, der erste Classicist, aus der Antike genommen? Und stellen Leute sich in kritischen Momenten ihres Lebens wirklich in so abgewogenen Gruppen auf, mit demjenigen, der zufällig die schönsten Gewänder anhat, in der Mitte?

Aus dieser Reaction gegen das Cinquecento und dessen seichte Nachahmung erklärt sich der Name The Praerafaelit Brotherhood und das geheimnissvolle Freimaurerzeichen P R B, Praerafaelit Brother, das sie auf den Bildern ihrem eigenen Namen beisetzten. Aber während Dyce, um den Cinquecentisten zu entgehen, die Quattrocentisten imitirte, soll der Name hier nur andeuten, dass man vorhatte, gleich den Quattrocentisten wieder auf die ursprüngliche Quelle des realen Lebens zurückzugehen. Die Akademieschüler Rossetti, Millais und Holman Hunt nebst dem jungen Bildhauer Thomas Woolner, der soeben die Schule verlassen hatte, waren anfangs die einzigen



*Holman Hunt.*

Mitglieder der Bruderschaft. Später wurden der Genremaler James Collinson, der Maler und Kritiker F. G. Stephens und Rossettis Bruder Michael William Rossetti in den Bund aufgenommen.

Muthig erklärten sie allen conventionellen Regeln den Krieg, bezeichneten sich als Anfänger, ihre Bilder als Versuche und erklärten, wenigstens ehrlich zu sein. Das Programm ihrer Schule sei: Wahrheit; nicht Nachahmung der Alten, nein: haarscharfes strengstes Naturstudium, wie jene selbst es geübt hätten. Sie reagirten gegen die oberflächliche Handfertigkeit der Technik, die geistige Leere der schönen Form, in die das englische Historienbild verfallen, gegen die triviale Banalität, die das englische Genre entstellte. In der Schilderung der Leidenschaft seien die wahren Bewegungen der Natur zu geben, ohne Rücksicht auf Grazie und Eleganz, ohne die Phraseologie vorräthiger Mimik. Wahr sein, nicht mit erborgtem Idealismus anscheinend Grossartiges, innerlich Unwahres schaffen, sei das Ziel, nach dem sie strebten. Gegenüber der saloppen Malerei der Künstler ihrer Zeit forderten sie die sclavisch treue Nachahmung des Modells in einer mit mikroskopischer Genauigkeit ausgeführten Detailarbeit. Nichts sei ohne Verehrung vor der Natur zu thun; jeder Theil des Bildes, bis zum kleinsten Grashalm oder Blättchen, sei direct nach dem Original zu malen. Bis in die kleinste Einzelheit müsse jedes Gemälde, selbst auf Kosten der Gesammtwirkung, ausgeführt werden. Lieber stammeln, als inhaltlose Phrasen machen. Aus dieser Anschauung allein könne eine junge lebenskräftige Kunst — wie einst im 15. Jahrhundert — sich emporringen.

In allen diesen Punkten, in der Erhebung gegen die Leerheit der beauté suprême wie gegen den Linienschwung der überkommenen Routinencomposition decken sie sich mit Courbet und Millet. Nur in den weiteren Folgerungen gingen Franzosen und Engländer auseinander: Der englische Realismus bekam einen specifisch englischen

Anstrich. Da jeder Classicismus — dahin führte weiter ihr Gedankengang — die ideale Vollendung der Form, des Körperlichen für sein höchstes Ziel erklärt, so seien die Bannerträger des Realismus gezwungen, das höchste Ziel ihrer ausschliesslich auf dem Studium der Natur begründeten Kunst in der Schilderung des Geisteslebens, in einem gedankenvollen Spiritualismus zu suchen. Verschmelzung von Realismus und Gedankentiefe, von rücksichtsloser Naturwahrheit der Form mit philosophisch poetischem Inhalt ist das Wesen der Praerafaeliten. Sie sind transcendentale Naturalisten, gleich weit entfernt vom Classicismus, der nur schöne Körper darstellt, wie vom eigentlichen Realismus, der ein Stück Natur allein bieten will. Aus Opposition gegen die abstracte schöne Form dringen sie auf das Energische, Charakteristische, Eckige; die treu nach der Natur gemalten Gestalten sind aber Träger eines metaphysischen Gedankens. Von Anfang an durchtränken sie sich mit Poesie. Hunt schwärmt für Keats und die Bibel, Rossetti für Dante, Millais für die mittelalterlichen Rittergedichte. Indem sie solche Stoffe ganz naturwahr und mit grösstmöglicher geistiger Concentration behandelten, haben sie eine neue, von den Alten unabhängige Malerei begründet, und der Kunst auch psychische Ausdrucksqualitäten zurückgegeben, die ihr seit den Tagen der Quattrocentisten abhanden gekommen. Je eckiger die Formen der Gestalten, um so intensiver das geistige Leben, das aus ihren seelenvollen Augen sprüht.



*Holman Hunt. Jugendportrait.*

1849 traten alle drei zum ersten Mal vor das Publicum. John Millais und Holman Hunt stellten in der Royal Academy aus, der eine seine Isabella, einen Stoff aus Keats, der andere seinen Rienzi. Rossetti, der zu spät fertig geworden, brachte sein Bild »Jugend der Maria« bei einem Kunsthändler zur Aussstellung. Alle drei Werke erregten Aufmerksamkeit, Kopfschütteln, Spott. Dasselbe Lachen empfing ihre drei nächsten Arbeiten 1850, die »Christlichen Missionäre in der Bretagne« von Holman Hunt, die Zimmermannswerk-



*Holman Hunt: Rienzi.*

stätte von Millais und die Verkündigung von Rossetti. Als sie das dritte Mal ausstellten — Hunt eine Scene aus Shakespeares »beiden Edelleuten von Verona«, Millais die Rückkehr der Taube zur Arche und des Waldmanns Tochter — brach solche Erregung aus, dass die Bilder aus der Ausstellung entfernt werden mussten. Das Art-Journal brachte einen wuthschnaubenden Artikel: die Aussteller seien zwar jung, doch zu alt, um solche Jugendsünden zu begehen. Selbst Dickens wendete sich in den »Household Words« gegen sie. Die Angegriffenen antworteten. Michael William Rossetti legte in einem Aufsatz der Zeitschrift »The Critic« die Principien der Bruderschaft dar und schmuggelte einen zweiten Artikel in den »Spectator« ein. Sie gründeten zur Vertheidigung ihrer Theorien 1850 eine Monatsschrift »The Germ«, die bei der dritten Nummer den Titel »Art and Poetry« annahm und sehr hübsch mit Zeichnungen Madox Browns, Hunts u. A. geziert war. Stevens veröffentlichte darin einen Essay »Wege und Ziele der primitiven Italiener«, der ihm Anlass gab, zugleich die neuen, im Sinne der Einfachheit dieser Alten entstandenen Werke zu besprechen. Brown schrieb einen Aufsatz über



*Holman Hunt: Verfolgung christlicher Missionäre durch Druiden*

»Geschichtsmalerei«, worin er engen Anschluss an das Modell unter Vermeidung jeder Verallgemeinerung und Verschönerung, archivalisch genaues Studium der Costüme und Geräthe im Gegensatz zur Phantasiehistorie der Aeltern als Grundlage für das Geschichtsbild forderte. Alle diese Arbeiten waren umsonst geschrieben. Schon nach der vieren Nummer ging das Blatt ein und ist heute eine Curiosität für Bibliophilen geworden. Da kam Unterstützung von einer anderen Seite. Holman Hunts Scene aus Shakespeares zwei Veronesern war in den Times auf's Schärfste verurtheilt worden. John Ruskin trat als Vertheidiger auf und liess am 13. Mai 1851 eine Entgegnung erscheinen. Am 30. Mai brachten die Times einen zweiten Artikel von ihm. Beide erschienen bald darauf als Broschüre unter dem Titel »Prerafaelitism, its principles, and Turner.« Nicht alte Bilder, sondern die Natur ahmten diese Werke nach; das was befremde daran, sei ihre Richtigkeit und Wahrheit, die mit dem conventionellen Linienschwung schroff und erfolgreich gebrochen. Die jungen Leute hätten lediglich das Programm verwirk-

licht, das er — Ruskin — schon in seinen Modern Painters aufgestellt. Damit kam die Bewegung in Fluss. Ruskin ward das Haupt der jungen Schule, ihr fleischgewordener Gedanke.

Sein erstes Princip ist, wie das Courbets, die »wahre Wahrheit«. Diese sei aber — darin trennt er sich vom Franzosen — nicht durch grosse breite Mache, nur durch minutiöse Genauigkeit in der Wiedergabe alles charakteristischen Details zu erzielen. Jede Art Terrain, Felsen und Wolken müsse der Maler mit der Exaktheit des Geologen und Mineralogen studiren. »Wenn Salvator z. B. in seinen Vordergründen eine Masse anbringt, von der ich nicht sagen kann, ob es Granit, Schiefer oder Tuffstein ist, so halte ich das für eine Nachlässigkeit. Tizian hatte die botanische Treue. Auf seinem Bilde des Bacchus mit der Ariadne sehe ich Iris communis, Aquilegia und Capparis spinosa. Der Vordergrund ist mit jener Art Seegewächs bedeckt, das Cramba maritima genannt wird«. Bei aller Bedeutung, die solcher Naturtreue inne wohnt, darf sie jedoch nie das höchste Ziel des Malers bilden. So wenig ein Brief gefällt, an dem das Parfüm und die Schrift allein schön ist, nicht der Inhalt zugleich und die Intention, so wenig ist eine Malerei lobenswerth, die nichts beabsichtigt, als dem Auge ein sinnlich angenehmes Gefühl zu bereiten. Dieser Mangel sei den Erzeugnissen des römischen Cinquecento in besonderem Grade eigenthümlich. Rafael sei der erste Abtrünnige der religiösen Kunst, die seine Vorläufer noch in ihrer ganzen Majestät begriffen, er sei der Apostel der Routine, die den Begriff Kunst mit Pose und schönem Theaterspiel verwechsle. Diesen Satz zu belegen, beschreibt Ruskin mit hoher Phantasie die Erscheinung Jesu, wie er auf dem Meere einherging, und setzt seiner eigenen poetischen Vision den Carton Rafaels gegenüber. »Man beachte die hübsch frisirten Haare und sorgsam gebundenen Sandalen dieser Männer, die doch die ganze Nacht auf dem Wasser sich aufhielten und dort mit den Nebeln, den entfesselten Wogen des Meeres kämpften. Man beachte ihre für den Fischfang unbequemen Costüme, diese Mäntel, die einen Fuss lang nachschleppen, diesen Petrus, der so eingewickelt ist in Franzen und Falten, dass er kaum niederknieen kann, um die Schlüssel von Christus zu empfangen, man sehe die unwahre Composition der Apostel, die nicht, wie es die Situation verlangt, sich in einem Knäuel um Christus schaaren, sondern parademässig in einer Linie aufgestellt sind, um nur ja gesehen zu werden und den Eindruck des griechischen Basrelief nicht zu stören. Dazu im



*Holman Hunt: Die beiden Veroneser.*

Hintergrund — obwohl die Scene sich in Palästina abspielt — eine schöne italienische Landschaft mit Renaissancevillen und Kirchen. Wir fühlen, wie unser Glaube an das Ereigniss mit einem Male erlischt, nichts bleibt davon, als ein Ragout von Mänteln, ein Firlefanz von muskulösen Armen und wohl frisirten griechischen Büsten. Durch Rafaels leere Eleganz ward Alles verdorben, was an der Legende Zartes und Ernstes, Grandioses und Heiliges ist. Er hat aus der duftigen biblischen Dichtung ein leeres Arrangement schöner, schön gebauter, schön gestellter, schön drapirter, schön gruppirter Menschen gemacht. In Wahrheit hätten Christus und Petrus, Moses und Elias, David und Paulus, überhaupt noch keine Verkörperung in der Malerei gefunden, denn die Gestalten der Cinquecentisten und ihrer Nachahmer könnten ebensogut griechische Jünglinge oder antike Zeusköpfe vorstellen. Paulus war in Wirklichkeit ein hässlicher kleiner Jude, hier steht ein Herkules da, der nachdenklich die Hand auf das Schwert eines Eroberers stützt. Ein Kinderspiel, mit Geschick diese traditionellen Typen stets von Neuem zu wiederholen. Der Charakter des Göttlichen aber sei nicht durch solchen Pomp, durch ideale Schönheit, heidnischen

Schwung der Linien und reiche Draperien zu erzielen. Auch bei solchen Darstellungen sei strenge Naturwahrheit mit Ausschluss alles Idealisirens geboten. Ist Joseph oder Maria zu malen, so studire man in der Bibel genau ihre Charaktere und suche dann, bis ein Modell gefunden, das möglichst diesem Charakter entspricht; ist dieses aber entdeckt, so ist jede Modificirung und Verallgemeinerung des von der Natur Gegebenen zu meiden. Wir fassen die Gestalten der Religion heute tiefer, geistiger, mystischer, als irgend eine frühere Zeit es gethan. Dieses vertiefte, modern mystische Element muss auch zum Ausdruck kommen im Kunstwerk.

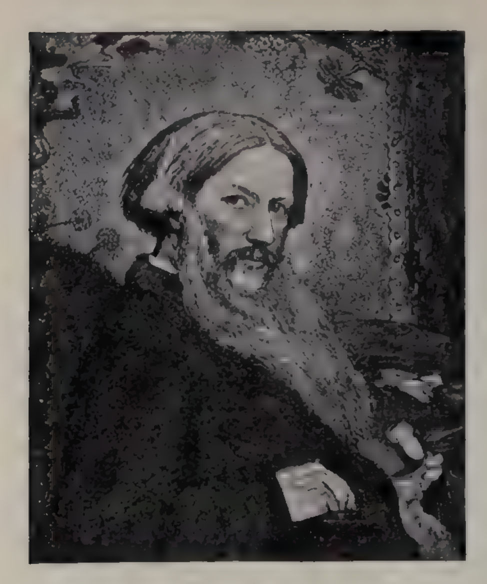
Damit berührt Ruskin den dritten Punkt. Er protestirt im Namen der jungen Schule nicht nur gegen die eingerosteten akademischen Gewohnheiten, gegen die Theaterpose und sklavische Nachahmung der Cinquecentisten. Die plastische Epoche der Malerei, lehrt er, sei überhaupt vorüber. Der herrschende Charakter ist nicht mehr der Ephebe, der im Gymnasium die Geschmeidigkeit seines Körpers übt, sondern der Mann im schwarzen Anzug, der allein in seinem Zimmer arbeitet. Deshalb könne auch Kraft und Schönheit des Körpers nicht mehr oberstes Object der Kunst sein; in einer ganz intellectuellen Epoche müsse die Malerei ebenfalls folgen und an Stelle der reinen Form den geistigen Ausdruck zum Gegenstand ihres wichtigsten Studiums machen: nicht nur die grossen, starken, herrschsüchtigen Gefühle, die gebietend in den Vordergrund treten und von den Historienmalern theatralisch äusserlich commentirt wurden, auch die kleinen, feinen, die verschwiegen ein halbes Traumleben führen, leise in innerster Seele zittern und manchmal wie ein schwacher Blitz hervorleuchten, dünn und blass und im Nebel zerfliessend, ehe sie noch feste Gestalt gewonnen. Religiös mystisch und voller Gedanken — dabei im höchsten Grade naturwahr — müsse die Kunst der neuen Zeit sein, und darin, dass die jungen Gründer der Praerafaelitenbruderschaft dies zuerst erkannt, beruhe ihre bahnbrechende Bedeutung.

*Holman Hunt* ist unter ihnen derjenige, der an diesen ursprünglichen Principien der Bruderschaft Zeitlebens am consequentesten festhielt. Tiefe des Gedankens bis zur gänzlichen Unfindbarkeit desselben zeichnet ihn aus, oft eine Tiefe des Geistes, in die kein Taucher kommt, zugleich aber ein eckig knorriger Realismus, der in der ganzen europäischen Kunst des Jahrhunderts kaum seines Gleichen hat.

Die »Flucht Magdalenas« nach Keats' »Eve of St. Agnes« war das erste Bild, dessen Stoff er 1848 diesem seinem Lieblingsdichter entnahm. In dem Werk, auf dem er sich erstmals als Mitglied der Praerafaelitenbruderschaft bekannte, hatte er schlicht und treuherzig die Scene aus dem Einleitungskapitel von Bulwers Rienzi erzählt: Wie Rienzi an der Leiche seines Bruders knieend dem hinwegreitenden Mörder Rache schwört. Die Composition vermeidet alle herkömmliche Pyramidalconstruction. Im Vordergrund ist jedes Blümchen gemalt und coloristisch ehrlich jede Farbe ohne traditionelle Abtönung neben die andere gesetzt. Sein drittes Bild »die Verfolgung christlicher Missionäre durch Druiden«, gehört nicht zu seinen glücklichen Leistungen. Es ist erzwungene altmeisterliche Naivetät, zwei ganz verschiedene Scenen auf einer Leinwand zu vereinen: im Hintergrund, bloss durch die ausgestreckten Arme sichtbar, ein Druide, der das Volk zur Ermordung der Missionäre aufwiegelt, Verfolger und Flüchtende; im Vordergrund eine nach allen Seiten offene, in Wahrheit gar keinen Schutz gewährende Hütte, in der sich trotzdem Priester verborgen halten und von den bekehrten Druiden gepflegt werden. Nur die Zeichnung der nackten Körper ist ein bewundernswerthes Stück Realismus, bewundernswerth auch, wie er die Angst der Geflüchteten, die fanatische Blutgier der Verfolger ohne alles falsche Pathos, ohne jede Rhetorik einer



*Holman Hunt: Christus als Licht der Welt.*



*Ford Madox Brown.*

herkömmlichen Geberdensprache zum Ausdruck brachte. Das Bild aus Shakespeares beiden Veronesern: »Death is a fearful thing and shamed life a hateful« ist im Arrangement vielleicht theatermässig geblieben, im psychologischen Ausdruck aber gleichfalls überzeugend und ernst.

Die mikroskopische Naturwahrheit, die den ersten Paragraphen im Programm der Bruderschaft bildete, ist bei Hunt auf die allerhöchste Spitze getrieben. Jede Blume und jede Achre, jede Feder und jedes Hälmchen, jedes Baumrindenstück und jede Muskel ist mit scrupulöser Genauigkeit gemalt. Auf ihn bezieht sich der Witz, den man von den Praeraphaeliten erzählte: wenn sie eine Landschaft zu malen hätten, pflegten sie einen Grashalm, ein Blatt und ein Stück Baumrinde mit in's Atelier zu nehmen und diese so viel tausendmal mikroskopisch zu vervielfältigen, bis die Landschaft fertig. Seine Werke sind der Triumph des Fleisses nnd gerade deshalb kein Genuss für das Auge. Die pedantisch kleinliche Naturwahrheit schadet der Wirkung des Ganzen, und die harten Farben, scharfes Grün, lebhaftes Gelb, grelles Blau, glühendes Roth, die Hunt unvermittelt nebeneinandersetzt, geben seinen Bildern etwas Zerrissenes, Barbarisches, Brüskes. Doch als Reaction gegen eine manierirt gewordene Routinenmalerei war eine solche Wahrheit ohne jedes Compromiss, solch peinliches Streben nach möglichster Naturtreue gerade in seiner Schroffheit von epochemachender Bedeutung.

Auch hinsichtlich des transcendentalen Inhalts seiner Bilder ist Hunt vielleicht der echteste der Gruppe. In der ganzen Kunstgeschichte gibt es keine religiösen Bilder, in denen rücksichtslosester Naturalismus mit pietistischer Gedankentiefe einen so merkwürdigen Bund geschlossen. Das erste, das er auf die Ausstellung 1854 schickte, das »Licht der Welt«, stellte Christus dar, wie er in goldgesticktem Mantel, eine Laterne in der Hand, durch die Nacht wandelt, wie ein göttlicher Diogenes, der Menschen sucht, während der Mond die Gloriole hinter seinem Haupte bildet. Taine,



*Madox Brown: Lears Fluch*

der das Bild unbefangen ohne Katalog betrachtete, beschreibt es ohne weiteren Zusatz als »Christus, Nachts mit einer Laterne«. Für Hunt ist der Inhalt das Christenthum, das mit seinen Strahlen das Universum erleuchtet, das mystische Licht des Glaubens, das die Finsterniss des Unglaubens durchbricht. Und wegen dieses hineingelegten Sinnes machte das Werk in England unbeschreibliches Aufsehen, musste wandern von Stadt zu Stadt und ward im Kupferstich in Hunderttausenden von Exemplaren verkauft. Der Pietismus dieses asketischen Praedicanten war so kräftig, dass er selbst Bilder wie 1856 den Sündenbock wagen konnte, ohne der Komik zu verfallen. Dieser Sündenbock, der mit den Verbrechen einer Nation beladen inmitten der Miasmen des schwarzen Meeres elend zu Grunde geht, ist ein ganz gewöhnlicher weisser Bock, jedes Härchen seines Felles ist mit unglaublicher, an Wahnsinn streifender Geduld gemalt, und doch liegt in dem phosphorescirenden Auge etwas Transscendentales, Ueberirdisches, wodurch man verhindert wird, zu lachen. Eine merkwürdige, tief stimmungsvolle violette Landschaft bildet den Hintergrund. Um den Kopf ballt sich die hochrothe Gluth der orientalischen Sonne zu einem mystischen Nimbus zusammen. Ringsum tiefe Stille und Einsamkeit, nur durch das klagende Blöcken

des unheimlichen Thieres durchbrochen. Das Streben nach grösstmöglicher Localwahrheit hatte Hunt, als er diese biblischen Bilder begann, nach dem Orient geführt. Er verbrachte mehrere Jahre in Palästina, um die Bodenverhältnisse, die Bauten, das Volk zu studiren, und bemühte sich dann mit Hülfe dieser Menschen und landschaftlichen Scenerien, die biblischen Vorgänge zugleich mit archivalischer Treue zu reconstruiren. Er kennt das Menu des von den Engeln Christo in der Wüste servirten Mahles und stellt die Werkzeuge bei der Geisselung mittels authenticirter Reliquien fest. Er beschreibt den Apostel Paulus, als hätte er ihn selbst gesehen: Paulus war klein, etwas krumm, kahl, von gewinnender Miene, breiter Judennase, langem graulichen Bart; bei der Hinrichtung war sein Kopf von einem durchsichtigen Schleier umwunden; als Binde der Augen diente die toca, die ihm Plautilla verehrte. Diese Forderung geschichtlicher Treue war an sich nichts Neues. Schon Horace Vernet und seine Nachfolger hatten sie verlangt, aber Hunts überzeugter Pietismus erhebt sich hoch über die trocken verstandesmässige, lediglich ethnographische Art des Franzosen. Um das Bild »der Schatten des Todes« zu malen, hat Hunt genau das von Ruskin aufgestellte Programm befolgt. Er suchte im Orient so lange, bis er einen Juden fand, der seiner Vorstellung von Christus entsprach, und malte ihn, einen starken, kräftigen Menschen, den echten Zimmermannssohn, mit derselben erstaunlichen Naturtreue ab, mit der Hubert van Eyck einst seinen Adam malte. Selbst die Haare an der Brust und den Beinen sind ohne hässliche Uebertreibung so getreu wiedergegeben, als sähe man das Modell im Spiegel. In der Nähe dieses nackten, nur mit einem Schurzfell bekleideten Zimmermanns kniet eine moderne Orientalin, über eine Truhe gebeugt, in der verschiedene orientalische Geräthe liegen. Hobelspähne bedecken den Boden. Bis hieher also ein naturalistisches Bild aus dem modernen Orient. Nun aber setzt Hunts Pietismus ein: Feierabend ist's, die Sonne wirft die letzten ersterbenden Strahlen in die Stube, der Zimmermannsgesell streckt müde die Arme aus, und der Schatten seines Körpers zeichnet auf die Wand die prophetische Figur des Kreuzes. Ein anderes Bild stellte »die Auffindung unseres Herrn im Tempel«, ein drittes, die verirrte Heerde dar, die vertrauensvoll dem guten Hirten ins Haus seines Vaters folgt. Ueber seine Flucht nach Aegypten oder, wie er selbst das Bild nannte, den »Triumph der unschuldigen Kindlein« gab er selbst eine Broschüre von zwölf

Seiten heraus, worin er mit der Treue des Historikers, fast mit der Waschzettelmanie des Goetheforschers, über alle dazu gehörigen geschichtlichen Thatsachen spricht: in welchem Monat und auf welchem Wege die Flucht erfolgte, wie alt Christus war, welcher Race der Esel angehörte, was für Kleider der heilige Joseph und Maria trug. Einen wissenschaftlichen Commentar zur Bibel wollte er geben und trotz aller archivalischen Studien, die mehr wie todtgeborene Grillen eines Pedanten wirken, ward das Ganze schliesslich ein Werk von unverwelklicher Frische. Die liebenswürdig kindlichen Madonnen der Italiener sind nach Hunts Auffassung heterodox, »weil Maria seit ihrer Empfängniss Vernunft, Willensfreiheit, Contemplation, eingegossene natürliche und übernatürliche Wissenschaft besass.« Seine Maria ist also nicht die Jungfrau Maria, die Gottesmagd, das sinnig träumerische Mädchen Peruginos, sie ist ein reifes ernstes Weib, das die Verantwortlichkeit ihres Amtes empfindet, keiner der herkömmlichen Typen, doch so hoheitsvoll, dass man glaubt an die göttliche Mission, zu der das Geschick sie bestimmte. Selbst das Christkind hat nichts vergilbt Gelehrtes, altmeisterlich Nachempfundenes, es ist ein pausbackiger gesunder Junge. Dick und fett, echte englische Kinder, die von blutigem Roastbeef leben, sind auch die kleinen unschuldigen Kindlein, die Geister jener Erstgeborenen, die als früheste Märtyrer des Christenthums für den Heiland starben und nun als wegweisende Engelein



*Madox Brown: Romeo und Julie.*

um die heilige Familie spielen. Nur Wenige sind im 19. Jahrhundert solchen Aufgaben selbstständiger entgegengetreten. Keiner hat rücksichtsloses, bis in die weiteste Consequenz getriebenes Naturstudium mit so überzeugender ethischer Wahrheit vereint. Hunt gab der vordem kleinlichen englischen Kunst einen ernsten, tiefen religiösen Charakter. Das erklärt den gewaltigen Eindruck, den er auf seine Zeitgenossen machte.

Ihm technisch am meisten verwandt ist *Madox Brown,* der sich officiell zwar nicht den Praerafaeliten beirechnete, hinsichtlich der Detailbehandlung aber dieselben Grundsätze befolgte. Nur wenig älter als die Begründer der Bruderschaft — er zählte damals 29 Jahre — war er ihr reiferer Freund und Vorläufer. Rossetti täuschte sich nicht, als er im Beginne seiner Studien gerade an ihn sich wandte: Brown war in jenen Jahren der einzige englische Maler, der sich nicht mit den Trivialitäten des kleinen Genre, dem Theaterpathos der herkömmlichen Historie abgab. Er ist ein kühner, mit dramatischer Kraft begabter, zu ganz ungewöhnlicher Concentration veranlagter Künstler, und diese Eigenschaften verhinderten ihn auch, der Lehre der Praeraphaeliten bis in alle Consequenzen zu folgen. Hätte er nach deren Programm sich ausschliesslich auf die Arbeit nach dem lebenden Modell beschränkt, so wären verschiedene seiner mächtigsten, ergreifendsten Bilder ungemalt geblieben. Was er anstrebte, war durch Beobachtung allein nicht zu gewinnen, das stürmte tief aus dem Herzen hervor, einem Herzen, das selbst sinnlich glühte und flammte und sprühte.

Madox Browns Jugend verfloss auf dem Continent — in Antwerpen bei Wappers, in Paris und Rom. Die Bilder, die er dort im Beginne der 40er Jahre malte, standen technisch noch unter Wappers' Einfluss. Die Stoffe waren Byron entnommen: der Schlaf Parisinas und Manfred auf der Jungfrau. Nur im zweiten ist schon ein selbständiges Vorgehen ersichtlich. Er strebte — im Gegensatz zu den Allgemeinheiten der Wappers-Schule — nach Vertiefung des Psychologischen und Exactheit des Costümes, bemühte sich zugleich, obwohl erfolglos, an Stelle der conventionellen Atelierbeleuchtung die genau beobachtete Wirkung des Freilichts zu setzen. Diese drei Dinge — Echtheit der Farbe, des geistigen Ausdruckes und historischen Charakters — blieben fortan seine Hauptsorge. Und als sein Carton Harold, den er 1844 in Paris gemalt, in Westminster-Hall zur Ausstellung kam, war es hauptsächlich dieses skrupulöse

Suchen nach Wahrheit, was auf die Jüngeren einen so lebhaften Eindruck machte. In dem ersten Hauptwerk, das er, nach London zurückgekehrt, 1848 malte, steht er schon in ganzer schroffer Eigenart da. Die tragischste Stelle in dem tragischsten der grossen Dramen Shakespeares, Lears Fluch, ist darin mit zwingender Wucht behandelt. Das war eine Opposition gegen die herkömmliche Historienmalerei, so schroff, dass vielleicht niemals in schärferer Weise gegen das allgemein Gültige opponirt ward. Die Figuren stehen bunt und steif wie Kartenkönige da, ohne Linienschwung und allgemeine rundliche Schönheit. Ebenso zusammenhangslos ist die Farbe. Die braune Sauce, der sich Alle bisher wie einer zwingenden Gesellschaftsnorm beugten, ist der hellen Farbenfreudigkeit und halbbarbarischen Buntheit alter Miniaturen gewichen. Erst wenn man die geistreichen Details verfolgt, die nur dem grossen psychologischen Effekt dienen, wächst das äusserlich abstossende Bild zu einem gewaltigen Kunstwerk empor, einem Werk von tiefer menschlicher Wahrheit. Nichts ist der Pose, dem schönen Schein, der Theateraffectirtheit geopfert. Gleich den deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts schwächt Brown das Hässliche nicht ab, auch Holbein that es nicht, als er die aussätzigen Bettler seines Sebastiansaltars malte. Jede Gestalt, ob hässlich ob schön, in Haltung, Gesichtsausdruck, Bewegung ist ein Charakter von starrer, strammer Härte, von jener concentrirten Lebensfülle, die in die holzgeschnitzten Altarfiguren des Mittelalters geschnürt ist: der alte Lear mit seinem verwitterten Gesicht und wogenden Bart, die neidische Regan, die kaltgrausame, ehrgeizige Goneril, Alban mit seinem schönen nichtssagenden Männerkopf, der dicke brutale Cornwall; Burgund, der unentschlossen an den Nägeln beisst, und Cordelia in ihrer rührenden linkischen Grazie. Mit dieser eckigen Unbefangenheit des Primitiven verbindet er die tiefe Gelehrsamkeit des modernen Historikers. Alle archaeologischen Details, die altbritischen Costüme, Kleinode, Frisuren, Waffen, Möbel



*John Everett Millais.*



*Millais: Lorenzo und Isabella.*

und Teppiche sind mit Menzel'scher Genauigkeit studirt. Akademische Compositionsregeln kennt er nicht, die Gewänder fallen natürlich, ohne kleinliche Zugaben schöner Falten und hübscher Motive. Ganz staunenswerth ist auch die Macht des Ausdrucks, das ernste tiefe Pathos, das er in Gesten und Physiognomien erreichte.

Brown ist ein rücksichtsloses, kühnes Talent von südlicher Gluth und wilder Romantik, in die Familie der mächtig kraftvollen Realisten gehörig, der in Frankreich Delacroix, in Deutschland Victor Müller entstammte. Auch das Bild, in dem er die Balkonscene aus Shakespeares Romeo behandelte, ist gleich dem vorigen äusserlich abstossend, aber wie hohl wirkt das Theaterpathos Makarts neben dieser urkräftigen Sinnlichkeit, dieser Intensität des Ausdrucks. Julias Kleid ist niedergesunken, willenlos, ohne zu denken, mit geschlossenen Augen, halbnackt, nervös vibrirend im Nachgenuss der vergangenen Stunden, überlässt sie sich den letzten feurigen Umarmungen Romeos, der schon in stürmischer Hast mit dem Fusse die Strickleiter sucht. Ein noch schwereres Problem hat er in dem Bilde »Elias und die Wittwe« gelöst.



*Millais: Christus im Hause seiner Eltern.*

»Schaue, dein Sohn lebt, heissen die Worte der Bibel, mit denen der greise Eliah den vom Tode erweckten, noch in seine Leichentücher gehüllten Knaben zu der verzweiflungsvoll am Fusse der Grabkammer knieenden Mutter hinabträgt. Die Frau antwortet: jetzt erkenne ich, dass du wirklich ein Mann Gottes bist.« Auch bei der Verkörperung dieser Scene hat Brown in Costüm und Beiwerk die volle Uebereinstimmung der Figuren mit dem Charakter der Epoche angestrebt, von ganz genauem Studium der assyrischen und ägyptischen Monumente den Ausgangspunkt genommen. Selbst die Inschriften an der Wand und die ägyptischen Alterthümer entsprechen alten Originalen. Zugleich aber ist den Gestalten selbst der Odem neuen Lebens gegeben. Elias sieht aus wie ein wilder Urmensch, nicht wie ein Heiliger des Cinquecento. Die Ekstase der Mutter, das Erstaunen des Kindes, dessen grosse noch des Lichtes ungewohnte Augen traumhaft suchend wieder in die Welt blicken, nachdem sie die Mysterien des Todes gesehen — das ist mit erstaunlicher Gewalt, einer Feinfühligkeit für Ausdrucksnuancen geschildert, die bisher jeder Wiedergabe zu spotten schienen. Die derbe, aber schlagende Seelenmalerei Hogarths hat das hohl pathetische Schönheitsideal der älteren Historienmalerei verdrängt. Die Beobachtung der äusserlichen Wahrheit, aller Details von Zeit und Ort,


*Millais: Der Hugenott.*

verbunden mit einer poetisch-psychologischen Wahrheit, die in der Kunst des 19. Jahrhunderts ihres Gleichen sucht — das ist das Wesen von Madox Brown. Die einzigen Worte, die ihn kennzeichnen können, sind: Wucht, Leidenschaft, Grösse und Wahrheit. Sein Glaubensbekenntniss, das er auch als Schriftsteller formulirte, gipfelt in dem Satze: das Mittel der Kunst ist die Wahrheit, ihr Object die Erregung der Seele — was er mit den zwei Worten ausdrückt: Emotional Truth.

Während Hunt und Brown an den praerafaelitischen Principien zeitlebens festhielten, bedeutete für *John Everett Millais*, den jüngsten der drei, das Praerafaelitenthum nur ein kurzes Durchgangsfeld, eine Phase seiner künstlerischen Entwicklung, auf die der grosse Enkel des Reynolds heute wie auf eine Jugendeselei zurückblickt.

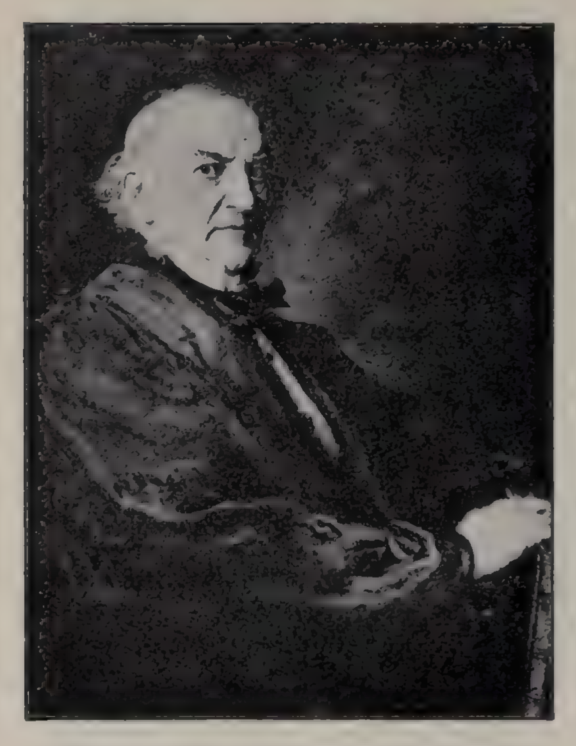
Sir John ist 64 Jahre alt. Er war am 8. Juni 1829 in Southampton geboren, wohin seine Familie aus Jersey gekommen, ist also nach seiner Abstammung halber Franzose. Seine Kinderjahre verbrachte er in Dinant in der Bretagne und trat mit neun Jahren in eine Londoner Zeichenschule ein — der kleine blonde Bube mit holländischer Blouse, breitem Gürtel und grossem Matrosenkragen, den John Phillip damals malte. Mit 11 Jahren bezog er, wohl als jüngster Schüler, die Royal Academy, als 13jähriger erhielt er eine Preismedaille für die beste Zeichnung nach der Antike, mit 15 Jahren malte er schon und mit 17 stellte er ein Historienbild die »Gefangennahme des Inka durch Pizarro« aus, das von den Kritikern als das beste der Ausstellung von 1846 gerühmt ward. Mit dem 1847 ausgestellten Werke »Elgiva« endete diese erste Periode des Malers, in der

er den Bahnen des heute vergessenen Hilton folgte. Das nächste, »Lorenzo und Isabella«, heute in der Walker Art Gallery in Liverpool, trug als sein neues Glaubensbekenntniss das P. R. B. An die Stelle der breiten Bravour und leeren Nachahmung der Cinquecentisten ist eine mikroskopisch genaue Detailmalerei getreten. Der Stoff war Keats' poetischer Version einer Erzählung Boccaccios — »Pot of Basil« — entnommen. Eine florentinische Gesellschaft im Costüm des 13. Jahrhunderts ist beim Mittagessen versammelt. Lorenzo, bleich, in verhaltener Aufregung, sitzt neben der minniglichen Isabella und schaut ihr mit tiefem, verzehrenden Blick in's Auge. Isabellas Bruder, darüber ärgerlich, gibt dem Hund einen Fusstritt. Alle Personen an der Tafel sind Bildnisse. Für den Geliebten Isabellas hat der Kritiker F. G. Stephens, für den Zecher rechts hinten, der das Glas zum Munde führt, Dante Rossetti gesessen. Selbst die Ornamente auf der Damastdecke, der spanischen Wand und der Tapete des Hintergrundes sind Strich für Strich mit der Hingebung eines Primitiven gemalt. Dem Farbenglanz Jan van Eycks vereint sich die Empfindungssüssigkeit Peruginos und der chevalereske Geist des Decamerone ist mit der Sicherheit eines feinsinnigen Literarhistorikers erfasst.



*Millais: The Yeoman of the Guard.*

Die Arbeit von 1850: »Christus im Hause seiner Eltern« illustrirte die Bibelstelle Zachariah XIII, 6: »Und wenn einer unter ihnen sagt: Was sind das für Wunden an deinen Händen, so antworte ihnen: Es sind die, mit denen ich im Hause meiner Freunde verwundet ward«. Der Knabe Jesus, der vor der Hobelbank steht, hat sich die Hand verletzt. St. Joseph beugt sich vorüber, die Wunde zu betrachten, Maria kniet neben dem Kinde, bemüht, es durch Liebkosungen zu trösten, während der kleine Johannes Wasser in einem



*Millais: Gladstone.*

hölzernen Gefäss herbeibringt. Auf der anderen Seite steht die alte Anna, im Begriff, den Nagel, der das Unheil verschuldete, aus dem Holzwerk zu ziehen. Ein Geselle arbeitet emsig an der Hobelbank. Der Fussboden der Werkstatt ist mit Spähnen bedeckt, an den Wänden hängen Werkzeuge umher. Die Quattrocentisten waren auch bei der Fassung dieses Stoffes massgebend. Asketische Herbigkeit ist an die Stelle idealer Gewänder, Eckigkeit an Stelle edlen Linienschwungs getreten. Besonderen Anstoss erregte die Gestalt der Maria, die in ihrem gelben Kopftuch einer Bürgersfrau aus London glich.

Millais hat bis in die siebziger Jahre solche Bilder aus der Bibel, den englischen und mittelalterlichen Dichtern mit sehr verschiedenem Erfolg gemalt. Eines, das mit seinen glänzenden Farben wie ein altes Glasgemälde aussah, schilderte die Rückkehr der Taube zur Arche Noah. Den Mittelpunkt bildeten zwei schlanke, junge Weiber in mittelalterlichem Costüm, die in ihren zarten Händen den athemlosen Vogel aufnahmen. Das Bild »des Holzfällers Tochter« war die Illustration zu einem Gedicht C. Patmores von der Liebe eines jungen Edelmannes zu einem armen Waldkind. In einem Halbrundbild von 1852 malte er Ophelia, wie sie, die halboffenen Lippen vom süssen Lächeln des Wahnsinns umspielt, singend in dem grünen Weiher liegt, dessen weisse Wasserblumen sie wie Todtenkränze bedecken. Das andere Bild des Jahres, der »Hugenott«, stellte zwei Liebende dar, die in einem alten Park am Abend vor der Bartholomäusnacht Abschied nehmen. Sie windet eine weisse Schärpe um seinen Arm, damit dies Abzeichen der Katholiken ihn vor dem Tode schütze, doch er schiebt sanft ihre Hand zurück. Beide machen keine Bewegungen, sie sind ruhig, alle Empfindungen wenden sich nach

innen. Die Stimmung des Menschen, der vor der schwarzen Thür des Todes steht, die moralische Kraft, die seine Schrecken überwindet, die ganze Feierlichkeit des Abschiedes vom Leben kommt in den Blicken des Mannes zum Ausdruck. Eine Welt von Liebe liegt in den Augen der Frau. Millais hat dieses Problem des liebenden Weibes noch oft ohne süssliche Sentimentalität mit ernstem, fast finsterem Realismus behandelt. Der »Entlassungsbefehl« von 1853 zeigte einen Kerkermeister in der scharlachrothen Uniform des 18. Jahrhunderts, wie er die schwere Thür eines Gefängnisses öffnet, um einen schottischen Hochländer herauszulassen, für den seine Frau die Entlassung erwirkte. Der »geächtete Royalist« behandelte eine Scene aus dem 17. Jahrhundert: wie ein Edelmann, in einem hohlen Baum verborgen, die Hand des graziösen zitternden Weibes küsst, das ihn mit Lebensgefahr täglich mit Nahrung versorgt. Der »Schwarze Braunschweiger« von 1856 beschloss diesen Cyclus von stummen, bewegungslosen Dramen. Auf dem Bilde von 1857 »Sir Isumbras an der Furth« reitet ein alter Ritter an einem schwülen Junitag im Zwielicht heimwärts. Der Staub der Tagesreise liegt auf seiner goldenen Rüstung. An einer Furth hat er zwei Kinder getroffen und zu sich emporgehoben, um sie über das Wasser zu bringen. The Vale of Rest — ein Bild von tiefer intensiver Farbenstimmung, ernst und melancholisch wie ein Requiem — zeigte — ein wenig lessingisch in der Empfindung — einen Klostergarten, wo im Abendlicht zwei Nonnen still ein Grab bereiten. Der »Vorabend von St. Agnes« (1863) illustrirte dasselbe Gedicht von Keats, dem Holman Hunt zehn Jahre vorher sein Jugendwerk gewidmet. Magdalena hat



*Millais: Madame Bischoffsheim.*



*Millais: Whist zu Dreien.*

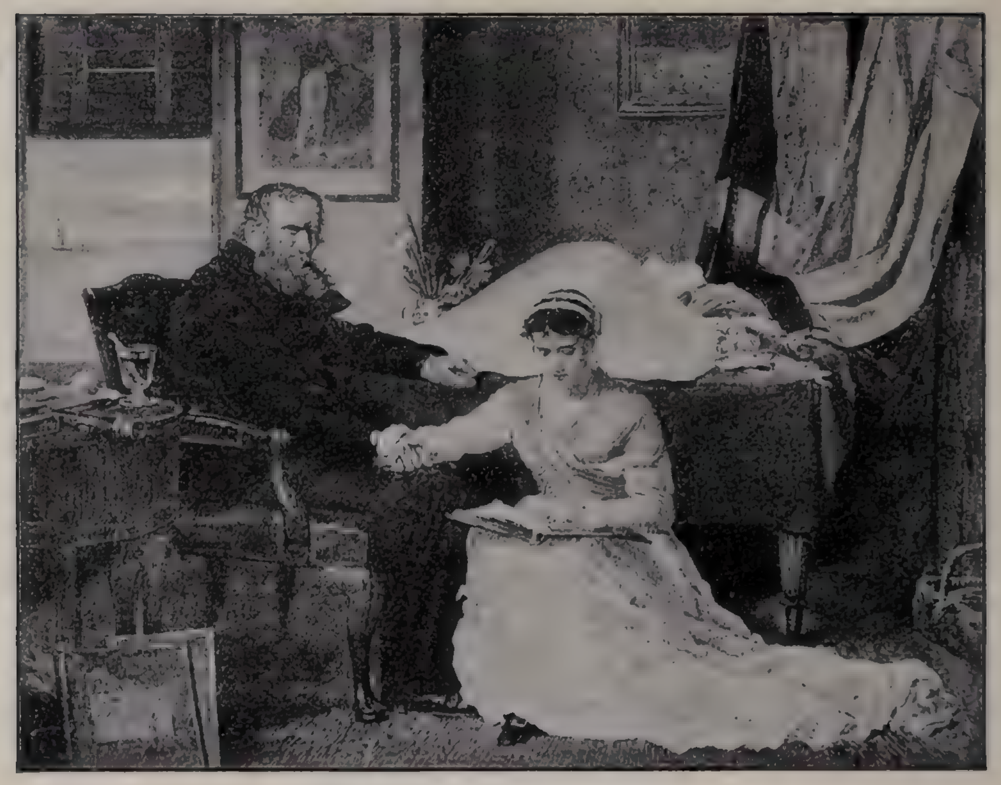
von der alten Legende gehört, dass junge Mädchen am St. Agnestag die zarte Huldigung ihrer unbekannten Verlobten empfangen können, wenn sie nackt um Mitternacht ihr Abendgebet sprechen. Das Herz voll Liebesgedanken, verlässt sie den Saal, wo die Gäste beim heiteren Mahle sitzen, steigt hastig nach ihrem Zimmer empor, so schnell, dass ihr kleines Licht unterwegs verlischt. Sie tritt in ihr Kämmerchen, kniet nieder, sagt ihr Sprüchlein, erhebt sich, nimmt den Schmuck ab, löst ihre Haare. Der klare Mondschein fällt zum Fenster herein, beleuchtet gespenstisch die kleinen Heiligenbilder des Zimmers, hüpft kosend über den jungen Busen des Mädchens, spielt rosig auf ihren gefalteten Händen, lässt ihr langes blondes Haar wie in duftigem Heiligenschein erstrahlen. Im Schatten des Bettes sieht sie ihn, der sie liebt. Bewegungslos, träumerisch bleibt sie stehen, wagt sich nicht abzuwenden aus Furcht, dass die schöne Vision zerfliege. — Die »Befreiung einer zum Feuertod verurtheilten Ketzerin«, Jeanne d'Arc, Aschenbrödel, »Letzte Rose«, dies träumerische Bild von romantischer Eleganz, die Kindheit Walter Raleighs, der greise Moses, der auf Hur und Aaron gestützt vom Berggipfel den Sieg Josuahs erschaut —




*Millais: October.*

waren die Hauptwerke aus den späteren Jahren des Meisters. Doch als diese Bilder entstanden, hatte England schon sich gewöhnt, in Millais keinen Praerafaeliten, sondern seinen grössten Porträtmaler zu verehren.

Sein Selbstbildniss erklärt diese Wandlung. Sir John sieht mit seinem weissen Leinenjacket und frischen wettergebräunten Gesicht nicht im Entferntesten einem »Romantiker«, kaum einem Maler, eher einem reichen Gutsbesitzer gleich. Noch heute ist er ein grosser Nimrod und Sportsman. Seine Photographien stellen ihn gewöhnlich im Jagdcostüm des schottischen Hochländers, auf dem Lachsfischfang oder als Parforcereiter dar. Er ist eine gerade, gesunde Natur, ein grosser, zielbewusster, energischer Meister — aber ein Poet in Ruskins Sinne ist er nie gewesen. Sein Praerafaelitenthum war nur Flirtation, seine Sinnesart zu concret, seine Hand zu mächtig, als dass er auf die Dauer in der Welt der englischen Dichter bleiben, bei der kleinlichen Malweise der Praerafaeliten hätte aushalten können. Millais wird weit gehen, wenn er sich herbei lässt, die Stiefel zu



*Millais: Die Nordwestpassage.*

wechseln, hatte About zur Weltausstellung 1855 geschrieben — als die von 1867 eröffnet ward, war Millais in vollständig neuen Schuhen erschienen. Die grosse Ausstellung in Manchester 1857, die zum ersten Mal bekannt gab, was englischer Privatbesitz an Werken des Velazquez birgt, hatte ihm verholfen, sich selbst zu finden. Vom Naturalismus der Quattrocentisten ging er zum Naturalismus des Velazquez über.

Millais war zum Bildnissmaler geboren. Sein kühles und doch feinfühliges Wesen, sein einfacher männlicher Charakter wies ihn auf dieses Fach, das mehr zum beobachtenden nachahmenden als zum schaffenden Pol der Kunst gravitirt. In seinen Bildern weiss er zu bezaubern und abzustossen — zu wirklich definitiven Ergebnissen ist er im Porträt gekommen. Alle seine Bildnisse sind ebenso zwingend wie sachlich. Mit den Venezianern und Velazquez gehört Millais zu den Koryphäen des grossen Stils, der auf dem grossen Zug der Linien beruht, in Gestalt wie Antlitz, auf der breiten Anlage der Flächen, auf der strengen Unterordnung der Einzelheiten. Seine Figuren sind



*Holmon Hunt: Das Erwachen des Gewissens.*

schon als Silhouette charakteristisch und wiedererkennbar. Er unterliess, sie durch malerische Attituden interessant zu machen oder durch eine Situation zu beleben. Sie stehen ruhig da, zuweilen steif und kalt, machen keine Conversation mit dem Betrachter, gehen nicht aus sich heraus, sondern fixiren ihn vornehm, gleichgültig. Auch die Hände werden nicht zur Charakteristik verwendet. Künstlern, die auf Einheit der Wirkung ausgehen, sind Hände nie bequem, da sie zum Gesicht in Farbe und Ausdruck einen unerwünschten Contrapost bilden. Van Dyck allein kokettirte damit — nicht ohne eine schablonenhafte Fadheit. Millais ist immer bedacht, sie unschädlich zu machen. Er fesselt sie an eine Stuhllehne, steckt sie in Handschuhe verschiedener Art, lässt sie halb verschwinden in einem weissen Taschentuch, schliesst die geschwätzigen Finger fest zusammen in einem bedeutungslosen faustartigen Griff oder lässt sie in skizzenhaftem Embryozustand, fertigt sie ab mit leerem Contur. Die ungemeine Intensität des Lebens, die aus seinen gross und einfach hingestellten Figuren sprüht, ist fast ausschliesslich in den Köpfen concentrirt. Millais ist vielleicht der erste Charakteristiker unter den Neueren. Einem kühnen mächtigen Vortrag gesellt sich ein eminenter psychischer Blick. Die Augen, die er malt, sind wie Fenster, durch die man in die Seele hineinsieht.

Unter seinen männlichen Bildnissen stehen diejenigen Gladstones und Hooks in erster Reihe: als Malereien vielleicht nicht hervor-



*Madox Brown: The last of England.*

ragend, beide von einem opaken, rusigen Ton, an dem Millais' Arbeiten nicht selten leiden, aber als Definitionen complicirter Persönlichkeiten nur mit den besten Bildern Lenbachs vergleichbar. Wie fest trotz seines Alters steht der Staatsmann da, der alte ideologische Holzhacker, eine echt englische, aus hartem Holz gezimmerte Gestalt. Das Spiel des Lichtes sammelt alles Interesse auf den ernsten, feinen, faltigen Zügen, der hohen Stirn, dem energischen Kinn, den feuchten, gedankenvollen Augen. Die ganze Lebensgeschichte Gladstones liegt in diesem Bild, das einfacher und grösser



*Madox Brown: The Work.*

in der Anschauung ist als das, was Lenbach von ihm malte. Hook sieht mit seinem breiten, von Runzeln durchfurchten Gesicht wie ein Apostel oder Fischer aus. Bis in die Nieren hat Millais diesem Mann geschaut, der etwas Rauhes und Gläubiges, Massives und Zartes hat, der die kräftigen Fischer malt und die duftigen Sonnenstrahlen. Kraftvoll, ernst, fast religiös wirken Hooks Landschaften, und etwas patriarchalisch Biblisches liegt in dem sanft nachdenklichen, beschaulichen Blick. Der Herzog von Westminster ist auf Millais' Bilde von 1878 in Jagdcostüm gemalt, stehend, in rothem Rock, weiten Kniehosen und weichen hohen Stiefeln, die Flinte in der Hand, wie er soeben den langen hellgrauen Handschuh zuknöpft. In demselben Jahre war in Paris der kgl. Gardist (the Yeoman of the Guard) ausgestellt, der alte Bonze der Disciplin und Loyalität, der in seiner tiefrothen Uniform, mit seinen erzgegossenen Zügen wie ein Velazquez von 1878 dasitzt. Disraeli, Cardinal Newman, John Bright, Lord Salisbury, Charles Waring, Henry Irving, der Marquis of Lorne, Simon Fraser sind alles würdige Verwandte der grossen Herren, die ein Jahrhundert vorher Reynolds malte. Die plastische Wirkung der Gestalten wird verstärkt durch den leeren neutralen Grund. Millais hat wie Velazquez alle möglichen Hintergründe von den einfachsten an: dem Nichts einer fast schwarzen oder hellen Fläche bis zu reich ausgestatteten Innenräumen und Landschaftsaussichten verwendet. Manchmal ist nur durch einen kahlen Sessel oder Tisch angedeutet, dass die Gestalt in einem Zimmer steht, oder ein schwerer carmoisinrother Vorhang senkt sich herab, um als Repoussoir für den Kopf zu dienen. Gefälligen Linien und nichtssagenden Motiven geht er mit vornehmer Nachlässigkeit aus dem Wege und blieb diesem männlichen Geschmack auch in seinen Frauenbildern treu. Seine Damen haben merkwürdig wenig von dem Aesthetischen, das sonst durch englische Damenbildnisse geht. Millais malt sie — wie in dem Bilde »Whist zu Dreien« — weder süss noch zart, gibt ihnen nichts Triumphirendes, Schalkhaftes, Munteres. Von strengem, skulpturalem Wesen, mehr charaktervoll als schön, fassen sie in stolzer Haltung und correcter Pose mit festem Griff die Lehne des rothen Sessels. Die ernsten, energischen Züge verrathen Entschiedenheit des Charakters. Der Blick der junonischen braunen Augen ist gleichgiltig, fast hart. Eine gerade freie Stirn, ein schön geformter, sehr bestimmter Mund, ein volles rundes Kinn ergänzt den Eindruck ernster Würde, hoheitsvoller Majestät,

kalten Stolzes. Zu dieser grundsätzlichen Vermeidung jedes Scheins von Liebenswürdigkeit gesellt sich ein strenger Geschmack der Toilette. Die Kleider sind modern, kostbar in den Stoffen, zuweilen heiter in der Farbe, aber immer zurückhaltend vornehm, reich, nicht bunt. Mit dunkeln oder stumpfen Contrastfarben arbeitet er am liebsten, auch gross geblümte Seidenstoffe — schwarz mit citronen-gelb, oder schwarz mit dunkelroth — hat er gern verwendet. Und demselben strengen Charakteristiker stand der leichte weiche Pinsel



*John Phillip: Weihwasser.*

des Kindermalers wie Wenigen zu Gebote. Kein Maler seit Reynolds und Gainsborough hat die blendende Frische der englischen Jugend: den energischen Accent eines Knabenkopfes und die in der Welt einzig dastehende Schönheit der englischen Mädchen so charaktervoll wie Millais gemalt: diese weichen, seidenartig glänzenden, in's Aschblonde spielenden Locken, die zarten blassen Gesichtchen, schwellenden Mündchen und grossen, träumerischen, blauglänzenden Kinderaugen. Zuweilen stehen sie in silbergesticktem Rosakleid vor einem tiefgrünem Vorhang oder sitzen lesend auf dunkelrothem, schwarzgeblümten Teppich. Manchmal sind sie angezogen wie die kleinen Infantinnen des Velazquez, spielen mit einem Bologneserhündchen wie Tizians Dogenkinder, oder fassen mit beiden Händen eine Schürze voll Blumen, die Millais mit hoher Vollendung malt. Ein Strauss mit blassrothen Rosen, Chrysanthem oder Lilien steht daneben.



*John Phillip: Spanierin.*

Man muss schon ein grosser Meister der Charakteristik sein, um selbstbewusste, ernst würdige, weibliche Schönheit wie die der Frau Bischoffsheim und zugleich jenes duftige Parfüm thaufrischen Lebensfrühlings zu malen, das aus Millais' Kinderbildern strömt.

Millais ist einer der Männer in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, ebenso kraftvoll und gesund wie vielseitig. Ich weiss Keinen, der eine gleich schnelle Entwicklung von minutiösester Exaktheit bis zu mächtigster Breite durchgemacht, Keinen, der eine so enorme Kenntniss des Menschen mit solcher Poesie der Auffassung verbunden hätte, Keinen, der so proteusartig verschieden wäre: bald reizend, bald träumerisch, bald ganz positiv. Seine Landschaften lassen in ihrer festen Structur und Grosszügigkeit zuweilen an Théodore Rousseau denken. Nur wenig macht sich in einem Ueberschuss an Details auch heute noch der Praerafaelit bemerkbar. Er malt jedes Gräschen und Pflänzchen, doch in dieser peinlichen Exaktheit ist gleichwohl Grösse. Er sieht nicht mit der Loupe nur das Einzelne, auch mit fühlendem Auge die Poesie des Ganzen und erreicht trotz allen Detailstudiums einen manchmal ganz impressionistischen Gesammteffect. Sein Bild »Oktoberkälte« hat ein Luftleben, eine vibrirende graue Atmosphäre, wie sie sonst nur John Constable malte.

Ein so concretes Naturstudium, wie die Praerafaeliten es betrieben, musste schliesslich auch zu ganz realistischen Bildern aus

dem modernen Leben führen. Sie waren bei ihren biblischen und poetischen Bildern von der Ueberzeugung ausgegangen, den alten conventionellen und allmählich leer gewordenen Typen könne nur dadurch neues Lebensblut zugeführt werden, dass man die Vorbilder dazu aus dem Volksleben selbst mit glücklicher Hand herausgreife. Sie glaubten, wie einst die Meister von Florenz und Brügge, dass das keine gute Malerei sei, was man ohne engen Anschluss an's Modell mache; dass es in erster Linie darauf ankomme, der poetischen oder legendarischen Gestalt den Stempel der Natur, den kräftigen Geschmack der Individualität zu geben. Alle ihre Erzeugnisse sind voll von Bildnisselementen, selbst wenn sie entlegene Scenen des neuen Testamentes oder der mittelalterlichen Dichtung illustriren. Und diese Elemente leiteten darauf hin, dass sie schliesslich von der Transponirung dieser Gestalten in ein fremdes Milieu überhaupt absahen und einfach malten, was die eigene Umgebung ihnen bot. Hiermit war das gleiche Ziel erreicht, bei dem die französische Malerei mit Courbet und Ribot ankam. Den Praerafaeliten in erster Linie ist zu verdanken, dass das stets gut gemeinte und mässig gemalte Genrebild alten Stils, das mit der Fülle rührender Geschichten, die es zu erzählen wusste, einst ein Hauptquell eingebildeten künstlerischen Genusses war, auch in England endgültig überwunden wurde und einer ernsten lebenskräftigen Malerei Platz machte, die auf die Wirkung mit echt künstlerischen Mitteln ausging, die Bemäntelung innerer Schwäche mit dem von aussen hergeholten »interessanten« Stoff stolz von sich wies. Millais hatte schon 1855 auf der Ausstellung der Royal Academy ein Bild, das Ruskin »ein wahrhaft grosses Werk nannte, das die Elemente der Unsterblichkeit in sich berge« — die Errettung aus der Feuersbrunst: ein Feuerwehrmann, der drei Kinder aus einem brennenden Hause brachte und sie in die Arme ihrer Eltern legte. Von allem erzählenden Inhalt war abgesehen. Der Feuerwehrmann handelte ohne Sentimentalität in kalter Pflichterfüllung, und die Spannung der Eltern war ebenfalls ohne melodramatischen Anflug gegeben. Dann folgte jenes Meisterwerk von delicatem zartem Colorit, sanftem rührenden Ausdruck und unendlicher Grazie — die Frau des Spielers, die mit Wehmuth nach den Karten greift, die ihr Unglück verschuldet; 1874 die »Nordwest Passage«, gleichsam eine moderne Allegorie auf das kräftige, unternehmende englische Volk, das von seinem kleinen Inselreich aus die halbe Welt unterwarf und bevölkerte. »Es gibt einen Durchgang nach dem

Pol und England wird ihn finden — muss ihn finden.« Das etwa sind die Worte, die der Capitän Trelawney spricht, der alte Freund und Genosse Byrons in Griechenland. Eine Seekarte vor sich, brütet er über den Plan der Nordwestpassage, und auf seine ausgestreckte Hand, die schon die Zukunft umfassen möchte, legt sich beruhigend die Hand der jungen Frau, die zu seinen Füssen sitzend ihm den Bericht der letzten Untersuchungsfahrt vorliest. Die weissbärtige Seemannsgestalt ist von markigem knochigem Leben, das mit Karten und Atlanten gefüllte Zimmer von vollem Tageslicht durchströmt. Durch das geöffnete Fenster schimmert klar und hell Himmel und Meer herein. Es ist ein mächtiges, ergreifendes Bild, eines der modernen Schützenstücke, in denen Ideen des 19. Jahrhunderts sich einfach und phrasenlos condensirten.

Selbst von Holman Hunt, dem Pietisten, sind einige Bilder aus dem modernen Leben vorhanden, die nichts mehr mit der älteren Genremalerei gemein haben. Das »Erwachen des Gewissens« erzählt nach der Erklärung des Malers die Geschichte einer jungen Frau, die durch einen »leichtsinnigen rohen Mann« verführt und in einem üppigen kleinen Landhaus untergebracht ist. Sie sind zusammen, er sitzt am Clavier, spielt die alte Romanze »Oft in the stilly night«, und die Klänge dieses Liedes erinnern die junge Sünderin an ihre Kindheit, die Jahre ihrer Reinheit und Unschuld. Auch Hunt also hat die moralisirenden Tendenzen Hogarths noch nicht überwunden, aber der Geschmack ist doch discreter, feiner geworden. Er hat tiefere Gedankenaccorde angeschlagen, als sie das englische Publicum bis dahin hörte. Und namentlich — die Malerei ist nicht mehr bloss Substrat für die Geschichte; sie ist zur Hauptsache, die Geschichte zur Zugabe geworden. In einem anderen Bilde, dem »Maienmorgen auf dem Magdalenenthurm in Oxford«, hatte er überhaupt von tieferem Inhalt abgesehen und einfach eine Anzahl Professoren und Studenten der Oxforder Universität gemalt, die einem alten Brauche gemäss den ersten Mai mit einem Hymnus von der Kathedrale herab begrüssen.

Das Bedeutendste hat Madox Brown geschaffen, der englische Menzel, der nicht nur das Milieu vergangener Zeiten mit der Genauigkeit des Augenzeugen reconstruirte, auch dem Drama des modernen Lebens als aufmerksamer Beobachter beiwohnte. Sein erstes Bild »Der Abschied von England« (The last of England) entstand im Jahre 1852, zu einer Zeit, als die Auswanderung nach Amerika be-

denkliche Proportionen in England annahm. Auf dem Deck eines Schiffes sitzt ein Ehepaar, kleine Bürgersleute. Der Mann in seinem dicken Tuchpaletot, einen weichen Filzhut auf dem Kopf, mit bleichem Gesicht und tiefliegenden, blau umränderten Augen, wirft noch einen Blick auf das Heimathland zurück, das nebelhaft in der Ferne verschwindet, und denkt bitter der verlorenen Hoffnungen, der vergeblichen Kämpfe. Die junge Frau in hellem Mantel und kokettem rundem Hut mit breiten Bändern schaut sanft resignirt unter dem grossen Regenschirm hervor, der sie vor den Unbilden des Seewindes schützt.

Im »Work«, das zu gleicher Zeit begonnen und nach mehrfacher Unterbrechung 1865 beendet ward, hat er das erste moderne Arbeiterbild nach Courbets Steinklopfern geschaffen. Der Maler, der damals in Hampstead wohnte, wo umfangreiche Erdarbeiten für eine Gasleitung gemacht wurden, sah jeden Tag den englischen Arbeiter in seiner ganzen Vierschrötigkeit und Kraft hantiren. Das gab ihm das Thema zu seinem Bilde. In heller Sonne, an einem blendenden Sommernachmittag graben Arbeiter in einer belebten Strasse eine Grube für Gasanlagen. Frauen und arme Kinder stehen dabei. Auch die älteren Genremaler hatten Leute in Arbeiterblousen gemalt, aber nie bei der Arbeit, nur bei Spiel und Scherzen. Sie liessen als ihres Publikums sichere Regisseure stets dasselbe Puppenpersonal tanzen. Browns Arbeiter sind robuste, knochige Gestalten; da wo die Aelteren genrehaft witzelten, malte Brown ohne Verschönerung, ohne Humor, sachlich. Ebenso schlicht ist die Composition. Keiner posirt, keiner macht pathetische Gesten, keiner denkt daran, sich mit seinem Nebenmann in schönen Linien zu gruppiren. Es ist hübsch, dass diese machtvolle Allegorie auf die Arbeit durch Schenkung in den Besitz der grössten Arbeiterstadt Englands, in die Galerie von Manchester gelangte.

Ein Schotte, der in Aberdeen geborene *John Phillip*, war in diesen realistischen Bestrebungen der kräftige Helfershelfer der Praerafaeliten. Auch er war Maler in der vollen Bedeutung des Wortes und hat deshalb Werke hinterlassen, mit denen die Zukunft zu rechnen haben wird. Gleich Millais hatte Velazquez ihm die Augen geöffnet. Als Phillip 1851 nach Spanien kam, war er nicht der erste, der das Museo del Prado betrat. Wilkie hatte vor ihm in Spanien gemalt und Ansdell war zu gleicher Zeit da thätig. Doch keiner hatte etwas von der wuchtigen Grösse der alten spanischen Meister zu er-

fassen vermocht. John Phillip allein bekam etwas von der Verve des Velazquez, eine männlich breite Mache, die ihn von allen seinen englischen Zeitgenossen unterscheidet. Der Eindruck seiner Bilder ist der von Reichthum, Tiefe und Wucht; sie vereinen etwas von der Kraft des Velazquez mit einem mehr venezianischen Glanz der Farbe. Die Strassen von Sevilla, der spanischen Hafenstadt am Guadalquivir, der Stadt, die Velazquez und Murillo geboren, waren sein hauptsächlichstes Studienfeld. Hier sah er diese Marktweiber, die schwarz wie Mulattinnen, handfest wie Grenadiere unter grossem Sonnenschirm vor ihren Fruchtkörben sitzen; diese Wasserträger mit dem wettergebräunten Gesicht, der hochgewölbten Brust und den athletischen Armen. Nach Schottland zurückgekehrt, malte er zuweilen Repräsentationsbilder wie »Das Haus der Gemeinen«, die Vermählung der Princess Royal u. dgl., kehrte aber bald zu seinen Stoffen aus dem spanischen Leben zurück. Zigeunerhafte, cigarettenrauchende Weiber mit glänzenden Augen und pechschwarzem Haar, junge Leute, die zur Castagnette tanzen, Stierkämpfer mit schillerndem, grausilbernem Costüm und blitzenden Blicken, schwarzbraune Bäuerinnen in citronengelben Röcken, hohläugige Fabrikmädchen, Topfdreher und Glasbläser — das ist der anekdotisch inhaltlose Inhalt von Phillips Bildern: ein Stückchen Wirklichkeit, dem aber ein Kreis von Eindrücken, eine Fülle künstlerischen Könnens entstrahlt. John Phillip trat den ältern englischen Genremalern als der Maler par excellence entgegen. Während jene in erster Linie sich mühten, eine Geschichte deutlich zu erzählen, war Phillip ein Colorist, ein Maître-peintre, dessen Gestalten sich aus den Farben heraus entwickelten und dessen charaktervolle Schöpfungen stets unter dem Besten, was überhaupt gemalt worden ist, ihren Platz behaupten werden. Auch in England, dem Vaterland der literarisch-novellistischen Malerei, war die Kunst nicht mehr ein Mittel, Ideen auszudrücken, sie war Selbstzweck geworden, hatte die Farbe als ihr erstes, eigenstes Ausdrucksmittel entdeckt.



XXX.

## Der Realismus in Deutschland.

IN Deutschland vollzog sich die realistische Bewegung ähnlich wie in Frankreich, nur dass sie um zwei Jahrzehnte hinter ihrer französischen Urheberin dreinging. Den Umschwung, den dort die Februarrevolution von 1848 gebracht, hatte hier erst der Krieg von 1870 im Gefolge. Durch ihn erhielt die Historienmalerei den Todesstoss. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Versailler Spiegelsaal das deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, sich über seine politische Misère durch Vorführung betrübender Thatsachen aus früheren Zeiten trösten zu lassen. Germania, die noch Kaulbach im Treppenhaus des Berliner Museums darstellte, wie ihr, während sie über die Lectüre eines alten Buches vertieft ist, unversehens die Krone vom Haupt rutscht, hatte mit starker Hand das Scepter wieder ergriffen. Der reactionäre Kleinstaat Preussen, das Preussen des Ministers Manteuffel und des Vertrags von Olmütz, hatte die Schlachten bei Düppel, Königgrätz und Sedan geschlagen, hatte an der Spitze den populärsten Monarchen, der seit Friedrich dem Grossen auf dem Thron gesessen, hatte Bismarck als Reichskanzler und Moltke als Feldherrn. Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht, ein Geschlecht der That und der Arbeit gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr gelaunt war, durch fossile Unglücksfälle sich erschüttern zu lassen und auf die versunkene Welt früherer Jahrhunderte staunend emporzublicken. Auch der kritische Sinn war stärker geworden. Man gelangte in der Literatur zu der Einsicht, dass die versuchten Wiederbelebungen der Vergangenheit immer unvollkommen sind, dass der Roman einheimisch und gleichzeitig sein muss und das archäologische Sittengemälde eine verkehrte Gattung ist. Die romantische Geschichtschreiberei von früher verwandelte sich in Kritik und Geschichte, d. h. in Erklärung und Auslegung der Documente. »Cultur-



*Adolf Menzel.*

geschichtliche Bilderbücher« traten an die Stelle der modern verwässerten Illustrationen. So verfiel die zünftige Historienmalerei dem unabwendbaren Loose der gespreizten Nichtigkeit. Nur Werke, in denen Leidenschaft des Temperamentes durch die Convention hindurchflammte oder eine Erneuerung der Formen nach der Seite des Naturalismus erstrebt war, durften fortan auf Erfolg noch rechnen.

Ebensowenig war es möglich, das moderne Leben noch vom Standpunkte des alten Genres zu behandeln. Auch in der Bearbeitung moderner Stoffe musste dieselbe tiefeingreifende Wandlung erfolgen, die sich in Frankreich durch Courbet, in England durch die Praerafaeliten vollzog. Die harmlos gemüthlichen Genrebilder der Dorfnovellisten waren das Product einer Zeit, da Deutschland seitab vom grossen Weltleben stand und der ganze Zuschnitt der Anschauungen etwas kleinstädtisch Spiessbürgerliches hatte. Dem Zeitalter der Postkutschen und Spinnräder war jetzt die Zeit der Eisenbahnen, der Telegraphen, des Welthandels gefolgt. Wir hatten keinen Sinn mehr für Gartenlaubenmalerei, für all dies Herzige und Sinnige. Wir waren zu ernst geworden, um über Bilder wie: Die Lehrerin kommt, der Rasirtag im Kloster, Schlaf Kindchen schlaf, die zerbrochene Puppe noch dankbar zu lachen. Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.

In Berlin war es wieder *Adolf Menzel,* der die entscheidenden Vorpostengefechte lieferte. Es ist etwas Fabelhaftes, die Pionierarbeit dieses grossen kleinen Mannes, der seit fünfzig Jahren alle Phasen unserer Kunst in typischer Vollendung verkörpert: der grösste und wenn man will, einzige Historienmaler der vergangenen Epoche, der einzige, der eine ältere Periode so intim kannte, dass er sie malen durfte, war auch der Führer der grossen Bewegung, die in den 70er Jahren auf die Schilderung unseres eigenen Lebens ging. Sein erstes Auftreten fiel noch in die Zeit, als der stolze Titan Cornelius den



*Menzel: Die Krönung König Wilhelms in Königsberg*

Himmel zu stürmen suchte. Der kleine Menzel war damals kein Titan, er nimmt sich in jener Generation wie an die Erde gebunden aus, aber er gehörte der Rasse der Cyklopen an; war ein gewaltiger, über Riesenkräfte verfügender Baumeister, und der ungeschlachte, hämmernde, Steine fügende Cyklop reichte zuletzt mit seinem wohlgefügten Gebäude ebenso hoch, wie jene Romantiker auf ihren gefährlichen Ikarusflügeln sich erhoben. Nachdem er erst der Zeichner, dann der Maler Friedrichs des Grossen gewesen, gab er nach dem Bilde der Schlacht bei Hochkirch die Historie auf; seine Begabung war zu modern, zu sehr auf das Concrete gerichtet, als dass die constructive Arbeit aus einem Milieu, das nicht sein eigenes war, ihn auf die Dauer hätte ausfüllen können. Bis zu seinem vierzigsten Jahre hatte er die ruhmvolle Vergangenheit seines Vaterlandes verherrlicht. Als mit Friedrich Wilhelms IV. Tode die grosse entscheidende Wendung in der Politik des preussischen Staates eintrat, die der Stagnation des geschichtlichen Lebens in Preussen und Deutschland ein Ende machte und eine neue glänzende Periode für Friedrichs Reich und Erben heraufführte, wurde der Maler Friedrichs des Grossen der Maler des neuen Reiches. Nachdem er schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Sachlichkeit auf den Thron der Kunst erhoben an Stelle des verschwommenen Ideals und der Phrase — ging er wieder einen Schritt in der unmittelbar scharfen Beobachtung weiter und malte jetzt, was er selbst um sich sah: das strömende, zuckende Leben.

Die Krönung in Königsberg ist das grosse triumphirende Titelbild dieser neuen Abtheilung seines Werkes. Die Lichteffecte, die rothen Töne der Uniformen, die schillernden weissen Seidenroben, das Wogen der Masse, die spielende Leichtigkeit, womit Alle in ihrer Individualität erfasst sind, die Fürsten, die Minister, die Gesandten, die Gelehrten, das ganz Momentane in der Bewegung der Gestalten, die vollständig ungezwungene doch raffinirt malerische Anordnung, das macht aus diesem Werke nicht ein Ceremonienbild im herkömmlichen Sinn, sondern ein malerisches Kunstwerk von gleich intimer wie feierlicher Wirkung. In dem Bilde »Abreise König Wilhelms zur Armee«, der Schilderung des erregten Moments am Nachmittag des 31. Juli 1870, als der König die Linden entlang zum Bahnhof fuhr, kam diese Richtung, die er mit dem Krönungsbild eingeschlagen, zum Abschluss. Alles wogt, bewegt sich, spricht, athmet, ist durchglüht von dem nervösen Leben, das in diesem Augenblick



*Menzel: Die Abfahrt König Wilhelms zur Armee.*

patriotischer Bewegung Alle durchzuckte. Des Malers Weg führte weiter.

Ganz Menzel wurde er erst, als er die arbeitende Menschheit entdeckte. 1867, im Weltausstellungsjahr, kam er nach Paris und lernte Meissonier und Stevens kennen. Meissonier namentlich, dessen Porträt er auch malte, ward ihm eng befreundet, und es war seltsam, die beiden später in Ausstellungen zusammenzusehen: den kleinen Menzel mit seiner Riesenglatze, den kleinen Meissonier mit seinem Riesenbart, einen Cyklopen und einen Gnomen, zwei Könige im Reiche Liliput, von denen der eine kein Wort deutsch, der andere nicht französisch sprach, und die doch nur einen Blick, ein Achselzucken, eine Handbewegung brauchten, um sich ganz zu verstehen. Auch mit Courbet, der gerade die berühmte Separatausstellung seiner Werke veranstaltete, kam er im Café Lamartine in Gesellschaft von Heilbuth, Meyerheim, Knaus u. A. häufig zusammen. Hier in Paris entstanden seine ersten Bilder aus dem modernen Volks-



*Menzel: Die Damenstiftskirche in München.*

leben, und war er als Historienmaler schon ein Häuptling gewesen in jenen Gefechten gegen das Theatralische, so wurde er durch diese Werke nun auch ein Bahnbrecher. Ueberall schuf er den nachstürmenden Genossen Luft und freie Bewegung. Er malte und zeichnete im Laufe der Jahre Alles, was aus irgend einem Grund ihn künstlerisch anregte, und keine dieser Arbeiten war ein verlorenes Werk. Das Universalgenie unter den Wirklichkeitsmalern, vereinigt er Alles, wovon je ein Stück die andern guten Talente getrennt besitzen: das schärfste Auge für jedes Detail der Form; die eindringendste Kennzeichnung des Seelischen und zuweilen ein flimmerndes Spiel des Colorits, wie es keiner seiner deutschen Vorgänger besass.

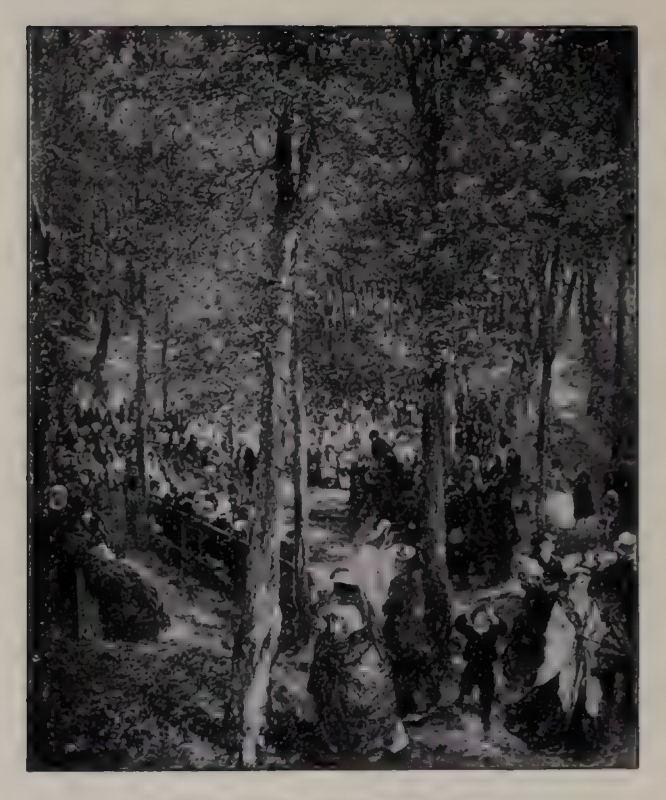
Sehr gereizt haben ihn — darin klingt noch ein Stück Rococo aus — stets die katholischen Kirchen und das Volk, das sich darin bewegt. Die lustigen Zopfkirchen im prangenden Jesuitenstil, die in München und Tirol so unversehrt erhalten, genossen seine besondere Vorliebe. Er badete sich wollüstig in den tausend Details von Sculpturen, Rahmen, Orgeln, Ballustraden, geschnitzten Kanzeln, auf die durch bunte Fenster ein abgedämpftes müdes Tageslicht fällt. In der Dämmerung verwandelte sich das Ganze in einen Wald von Ornamenten, die wie Bäume im Walde ihre Aeste ausstreckten. Gebrechliche Leute, Frauen, die den Kopf betend in den Händen bergen, Gelähmte auf Krücken, knieen und bewegen sich inmitten der üppigen Vegetation von Stein, Holz und funkelndem Gold, von Engelsköpfen, Schutzheiligen, Blumenguirlanden, Consolen und Weihwasserbecken. Gewundene Marmorsäulen, Kirchenfahnen, Lampen

und Lüster steigen in wirr capriciösen Umrissen geistreich pikant zur Kuppel empor, wo Heiligenbilder und gemalte Wolkenhimmel, vom aufsteigenden Qualm des Weihrauchs geschwärzt, muthwillig phantastisch herabblicken.



*Menzel: Cercle.*

Nach den Kirchen die Salons. Es entstanden seine Bilder aus der modernen Gesellschaft: die Damen und Cavaliere des Hofes auf dem Balkon des Ballsaals, die Geheimrathsunterhaltung im Salon, das wunderbare Ballsouper, auf dem sich eine Welt schöner Schultern, glänzender Uniformen, rauschender Seidenschleppen zwischen Spiegeln, Lüstern, Colonnaden und vergoldeten Rahmen bewegt. Ein lebensprühendes von flimmerndem Licht übergossenes Bild war die Ballpause von 1870. Die Musik schweigt einen Augenblick. Aus der Thür des hellerleuchteten Tanzsaales strömt die Gesellschaft in das benachbarte Zimmer, wo das Büffet hergerichtet ist und Gruppen plaudernder Cavaliere und Damen schon die Stühle und Sophas besetzten. 1879 folgte der berühmte »Cercle«: Kaiser Wilhelm im rothen Galarock der Gardes du corps plaudert mit einer Dame, von einem Meer von Köpfen, Uniformen und nackten, sich verbeugenden Schultern umwogt. Musste in früheren Schilderungen der Art stets eine genrehafte Episode über das unzureichende künstlerische Interesse hinweghelfen, so ist in Menzels Bildern die malerische Situation als Ganzes erfasst. Sie haben den Werth eines Buches, verschönern nicht und lügen nicht und werden der Zukunft eine Encyklopaedie von Typen des 19. Jahrhunderts überliefern.



*Menzel: Gottesdienst in Kösen.*

Aus dem Salon hinaus auf die Strasse, aus den exclusiven aristokratischen Zirkeln mitten hinein ins bunte Volksgewühl. Menzel war viele Jahre hindurch ständiger Gast in den kleinen Bade-Orten der österreichischen und bayerischen Alpen. Die Menge beim Concert, im Garten des Restaurants, auf der Promenade, beim Feldgottesdienst, das waren Dinge für seinen Pinsel. Da rieselt das Licht durch die Blätter der Bäume; Frauen, Kinder und vornehme Herren lauschen der Musik oder des Predigers Worten. Der kommt, der verlässt seinen Platz, Alles lebt und bewegt sich. Grosse Baumriesen strecken schützend ihre Arme darüber. Ausserordentlich war die Prozession in Gastein in der Mitte der Priester, der das Allerheiligste trägt, dann die Chorknaben in ihren rothen Roben, vorn die Badegäste und Touristen, die zum Schauspiel herbeigeeilt, im Hintergrund das ragende Gebirge. Das Volksgetümmel ist ein Triumph für Menzel. In Kissingen malte er die Brunnenpromenade, in Paris die Sonntagslust im Tuileriengarten, das Strassenleben der Boulevards, die berühmte Thiergartenscene mit dem grossen Elefanten und der lebensprühenden Gruppe von Zuaven und Damen, in Verona die Piazza d'Erbe mit dem wimmelnden Volk, das sich kreischend zwischen den Buden drängt. Viele nach ihm haben solche Scenen geschildert, doch Wenige ihren Gestalten dies zuckende Leben zu wahren, sie so wie Menzel als Theile eines grossen vielköpfigen wogenden Ganzen zu geben gewusst.

Sehr amüsirt haben ihn immer die Reisenden: Männer, die gähnend oder schlafend, den Hut über die Augen gedrückt, die Beine



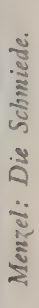
*Menzel: Sonntag im Tuileriengarten.*

über einander geschlagen in der Ecke des Coupés sitzen; Frauen, die zum Fenster hinausschauen oder ihre Baarschaft zählen. Damit wechseln jene einförmigen, in ihrer Einfachheit so stimmungsvollen Landschaften aus dem Weichbild der grossen Stadt, arme verwahrloste Gegenden mit Maschinen und arbeitenden Menschen. Kinder baden in einem schmutzigen Bach, an dessen Rand kleine verkrüppelte Weiden stehen; Nachen gleiten über einen Fluss, Matrosen springen von einer Barke zur andern, Packträger bringen Säcke oder Fässer an's Land, schwere herkulische Lastgäule ziehen grosse Wagen mit Biertonnen über staubige Landwege. Oder es erhebt sich das Gerüst eines Hauses. Sechs Maurer arbeiten daran, und sie arbeiten ernst. Ein Stück Grün ragt über das Gerüst herüber, weiter entfernt ziehen lange Häuserreihen hin, Wasserleitungs- und Gaswerke, die den Riesenkrater von Berlin speisen, und Taglöhner fahren in Schubkarren Steine. Zum ersten Male singt ein deutscher Maler das Hohelied der Arbeit.

Er geht von der Strasse in die Werkstätten und malt in qualmigen Fabrikräumen die wilde Poesie der tobenden Maschinen. Sein Eisenwalzwerk von 1876, das kühne, machtvolle Bild, ist das Hauptwerk



*Menzel: Piazza d'Erbe in Verona.*



*Menzel: Die Schmiede.*

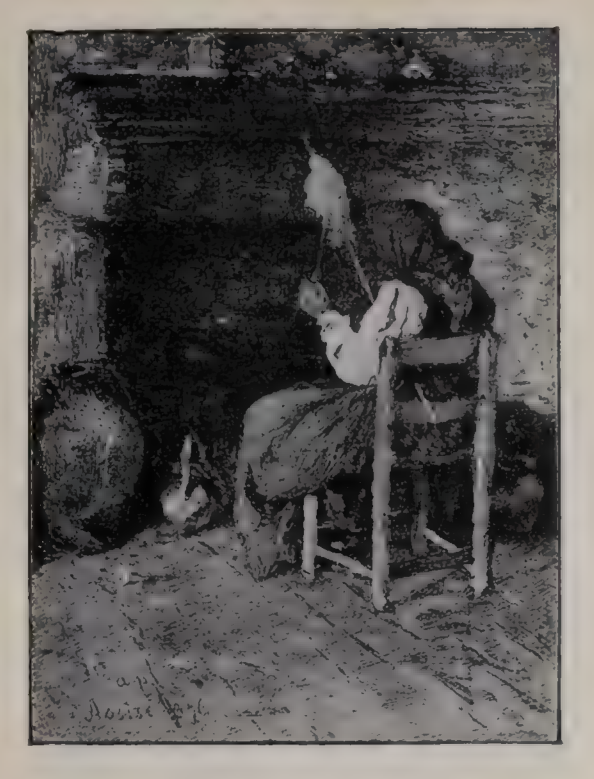


*A. von Pettenkofen.*

der Gruppe. Der niedrige Arbeitsraum der grossen Eisenschienenschmiederei von Königshütte in Oberschlesien ist voll Dampf und Hitze. Mit rothglühenden Gesichtern stehen die muskulösen fleischigen Männergestalten, in geschwollenen Händen die Stangen haltend, am Feuer. Ihre mächtigen Bewegungen erinnern an Daumier. Auf den nackten Oberkörpern spielt das Licht in weissen, blauen, dunkelrothen Reflexen, an den bekleideten Unterkörpern schimmert es röthlich, violett und grünlich überall, wo die Falten sich brechen; der aufgewirbelte Rauch ist weisslich roth und die Holzpfeiler, die das Dach tragen, sind dunkel überglüht. Hitze, Schweiss, Bewegung, feuriger Glanz überall. Staub und Schmutz, sich waschende, stark knochige, von hartem Schaffen durchschütterte Eisenarbeiter, ein Durcheinander von Treibriemen und Maschinentheilen, keine hübsche Anekdote, sondern sachliche Nüchternheit, keine Erzählung, sondern Malerei — das war die grosse entscheidende That dieses Bildes. Courbets Steinklopfer von 1851, Madox Browns Work von 1852 und Menzels Schmiede sind die Standardworks in der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Innerhalb der deutschen Kunst bildet Menzel eine Enclave für sich, einen Felsen im Meer. Für Frankreich bedeutete er in den 60er Jahren die deutsche Kunst überhaupt. Frankreich signalisirte ihn, und nach dieser Anerkennung erlebte er das Schicksal, selbst in der Heimath gefeiert zu werden, bevor er das Greisenalter erreichte. Ihm gestattete man seinen Realismus zu einer Zeit, als sonst realistische Bestrebungen noch durchweg als aesthetische Verirrungen galten. Daraus erklärt sich die seltsame Thatsache, dass Menzels 50jähriges Schaffen fast ohne Einfluss auf die Weiterentwicklung der deutschen Malerei blieb: sie wäre kaum anders heute, wenn er nicht gelebt hätte. So lange er Vorbild hätte sein können, durfte ihm keiner folgen. Und als später die gesammte deutsche Kunst in naturalistische Bahnen lenkte, waren die Verschiedenheiten zwischen ihm und den Jungen zahlreicher als die Berührungspunkte,

so dass er nicht mehr vorbildlich wirken konnte und nur als achtunggebietende Grösse, wie ein vorsündfluthlicher Heros hereinragte in die neue Zeit.



*Pettenkofen: Spinnerin.*

Selbst die vereinzelten realistischen Ansätze, die Berlin in den 70er Jahren machte, stehen mit ihm in keinem Zusammenhang. Wenn Realismus in nüchtern trockener Illustration von Wirklichkeitsfragmenten bestünde, wenn Rechtschaffenheit, Loyalität, gesinnungstreuer Patriotismus für die Kunst brauchbare Qualitäten bedeuteten, so wäre *Anton von Werner* gewiss eine längere Betrachtung zu widmen. In seinen Genrebildern aus dem Kriegsleben steht Alles spiegelblank und richtig am Platze, soldatisch propper, — typische Preussenkunst. Seine Porträts sind Casinobilder, wie sie zweckentsprechender nicht zu denken. Vom Sporen bis zur Kürassiermütze, Alles correct und vorschriftsmässig; selbst die Aehnlichkeit hat etwas Reglementmässiges, das jeden Rekruten zum Frontmachen vor dem unmittelbaren Vorgesetzten veranlassen würde. Bei den grossen Repraesentationsbildern reichte seine Kraft gerade aus, die betreffenden Staatsactionen mit der Gewissenhaftigkeit des Gerichtsschreibers zu registriren. Die geistige Fähigkeit, an einem grossen Manne mehr als blankgeputzte Stiefel und blankgeputzte Uniformknöpfe zu sehen, das Künstlerthum, den Bilderbogen zum Bild zu erheben, war ihm versagt. Der Staat braucht solche Maler wie die Compagnie einen guten Feldwebel — aber das Officiercorps der Kunst besteht aus andern Elementen.

*Carl Gussow* wagte, mit einem trivialen gesunden Wirklichkeitssinn ausgestattet, in einigen Arbeiten stramm und derb der Natur gegenüberzutreten und stellte ein paar lebensgrosse Figuren — das



*Pettenkofen: Im Klosterhof.*

Kätzchen, den Blumenfreund, Verlorenes Glück, Willkommen, die Venuswäscherin, das Austernmädchen u. dgl. — aus, durch die er in Berlin für kurze Zeit die Aera der gelben Tücher und schwarzen Fingernägel eröffnete und wegen der er von den Kritikern, je nach deren ästhetischem Glaubensbekenntniss, als Pionier des Realismus auf den Schild gehoben oder mit dem Bannstrahl belegt ward. Er hatte eine handfeste Art, Muskeln, Fleisch und bunte Kleider zu malen, grün neben roth, roth neben gelb zu setzen, kam aber selbst in diesen Erstlingswerken — die seine einzigen Kunstwerke blieben nicht über die banal barbarische Abschrift einer völlig uninteressanten Wirklichkeit hinaus.

*Max Michael* scheint ein wenig von Bonvin berührt. Wie dieser interessirte er sich für die schweigsamen Bewegungen der Klosterfrauen, für saftiges Gemüse, dunkelbraune Wandvertäfelungen und das schummerige Licht im Innenraum. Er war, wie Ribot in Frankreich, obwohl mit geringerer künstlerischer Kraft, ein guter Repraesentant jener »Schule der Kellerluken«, die in solider Weise den Ton der alten Spanier nachahmte. Eines seiner schönsten Bilder hängt in der Kunsthalle in Hamburg und stellt eine italienische Mädchenschule dar. Eine Nonne leitet den Nähunterricht, der Hintergrund ist braun, das Zimmer, das wie eine Dachluke aus hohem kleinem Fenster ein durch gelbes Glas gebrochenes Licht empfängt, ist in dämmerigem Braun gebadet, worin die bunten Kostüme der kleinen Italienerinnen mit ihren weissen Kopftüchern sehr hübsche harmonische Farbenflecken bilden. Kein Abenteuer, keine Episode wird erzählt, aber die malerische Erscheinung der kleinen Mädchen, ihr Ton im Raume



*Pettenkofen: Walachisches Fuhrwerk.*

ist desto feiner gegeben. Ein vornehmes altmeisterliches Farbenleben entschädigt für den Mangel genrehaften Inhalts.

In Wien lenkte *August von Pettenkofen* die verknöcherte vormärzliche Genremalerei in eine künstlerisch feine Malerei hinüber. Während die Nachfolger Gauermanns und Danhausers sich in herzerschütternden Scenen oder humoristischen Episoden ergingen, hat Pettenkofen als Erster rein malerisch die Welt betrachtet. Alfred Stevens hatte ihm 1851 in Paris die Augen geöffnet. Troyons und Millets Bilder bestärkten ihn in seinen Bestrebungen. Auf einem Gute seines Vaters in Galizien war er aufgewachsen und Cavallerieoffizier gewesen, bevor er sich der Malerei zuwandte: das Pferd, der Bauer, das Rind sind die einfachen Figuren seiner Bilder. An die Stelle episodenreicher, schlecht gemalter Novellen setzte er ärmliche Ebenen der einsamen Puszta, russige Schmieden, dumpfe Schusterwerkstätten, schmutzige Hofräume mit Kehricht- und Düngerhaufen, Zigeunerherbergen und öde Dachstübchen. Weder der Sentimentalität noch der genrehaften Neugier ist Rechnung getragen — feine Farbenakkorde erklingen — das ist ausreichend. In dem Städtchen Spolnok an der Theiss, östlich von Pest pflegte er die Sommermonate zu verbringen. Hier trieb er sich zwischen den kleinen, weissgetünchten Häusern herum, den Krämerbuden, den Ständen der Fruchthändler. Ein träg hinziehendes Ochsengespann mit schlafen-



*Pettenkofen: Bleistiftzeichnung.*

dem Hirtenbuben, schwarzäugige wasserholende Mädchen, arme Kinder, die am Boden spielen, alte Männer, die im Hof in der Sonne träumen, sind gewöhnlich die einzigen athmenden Wesen seiner Bilder. Da dehnt sich ein sandiger Dorfplatz aus mit niedrigen weissgestrichenen Häusern, dort hält ein Ochsenwagen an der Strasse oder ein Postreiter trabt auf müdem Gaule dahin. Gleich Menzel malt Pettenkofen eine thätige, in ihre Arbeit versenkte Menschheit, einfache Existenzen, die gar nicht daran denken, dem Ausstellungsbesucher zu Liebe ihre Thätigkeit zu unterbrechen. Was ihn unterscheidet von dem Berliner, ist ein mehr lyrischer Zug, etwas Weiches, Beschauliches, Sinnendes. Menzel spitzt Alles dramatisch zu, setzt die Massen in Bewegung, stellt die geschäftige, lärmende Menge dar, die sich drängt und stösst, sich in buntem Gewimmel an den Eingängen der Theater, vor den Fenstern der Cafés dahinschiebt. Pettenkofen kehrt bei dem kleinen Handwerker, der einsamen Näherin ein. In Menzels Eisenwalzwerk sprühen die Funken und rasseln Maschinen; Alles ist friedlich und still in den Schusterwerkstätten und sonnigen Dachstübchen, die Pettenkofen besucht. Menzel liebt das Momentane, das zuckende Leben, Pettenkofen die Ruhe, die Einsamkeit. Dort denkt, wacht, redet Alles, hier schläft es und gähnt es. Malt Menzel einen Lastwagen, so

knallt der Fuhrmann mit der Peitsche, man hört das Gespann über holpriges Pflaster rumpeln; bei Pettenkofen steht der Wagen ruhig in einer engen Gasse, der Knecht hält Mittagsruhe, träge Schwüle brütet darüber. Menzel liebt Menschen, die die Gesichter verzerren, Pettenkofen sieht von aller Charaktermalerei ab, begnügt sich mit der Wiedergabe schlichten Thuns in malerischen Momenten. Der Berliner ist epigrammatisch scharf, der Wiener schwermüthig melancholisch. Menzels Bilder sind raketenhaft schillernd, die Pettenkofens auf vornehmen Amateurton gestimmt. Gemein ist ihnen nur das Eine, dass Beide keine Nachfolger fanden, keinen Gipfel innerhalb der Berliner und Wiener Kunst bezeichnen, sondern wie erratische Blöcke in die dortige Production gekeilt sind.

Während sich in beiden Städten die realistische Bewegung auf einzelne Meister beschränkte, hatte München wieder die Mission, schulbildend aufzutreten. Hier haben sich alle Richtungen der modernen Kunst am deutlichsten ausgeprägt, alle Bewegungen am consequentesten vollzogen. Auf die Gottheiten des Cornelius waren die Helden Pilotys, auf diese Defreggers Tiroler Bauern gefolgt, und bei aller gegenständlichen Verschiedenheit verknüpfte noch ein Band diese Werke: dass der interessante Stoff daran die Hauptsache, das Malerische etwas Nebensächliches war. Auf die Eroberung des Malerischen ging das Streben der 70er Jahre. Man begann einzusehen, dass das Talent Witze zu machen und Novellen zu erzählen, das noch bei den Bauern- und Mönchsbildern der Defregger- und Grützner-Schule als ausschlaggebend in Frage kam, gar keine specielle Fähigkeit der bildenden Kunst darstellt, dass nur technische Halbfertigkeit im bequemen Bunde mit der Kunstunempfänglichkeit des Publikums diese erzählende Malerei erzeugt hatte. Es ward gegenwärtig, dass die Aufgabe der bildenden Kunst nicht darin bestehe, zu erzählen, sondern darzustellen, — mit den sinnlich überzeugendsten Mitteln, die ihr überhaupt zur Verfügung sind. Ein erneutes Studium der Alten vermittelte diese Erkenntniss.

Nachdem bis dahin auch auf kunstgewerblichem Gebiete die trübseligste Oede geherrscht, hatte sich seit 1870, getragen von dem wiedererwachten Nationalitätsgefühl und begünstigt durch die Hochfluth der Milliarden, jene folgenreiche Bewegung vollzogen, deren Programm lautete: »Altdeutsch«, »Stilvoll«. Die deutsche Renaissance, bisher auch von der Forschung vernachlässigt, wurde neu entdeckt. Lübke ging an ihre planmässige Durchforschung, Woltmann




*Diez: Heimkehr vom Markte.*

schrieb über Hans Holbein, Thausing über Dürer, Eitelberger begründete das österreichische Museum für Industrie, Georg Hirth liess sein »Deutsches Zimmer« erscheinen und begann den «Formenschatz« herauszugeben. Die nationale Kunstweise der deutschen Renaissance wurde aller Orten mit dem stolzen patriotischen Bewusstsein aufgegriffen, hier sei das Allheilmittel gefunden. Die Kunstgewerbetreibenden erklärten der Nüchternheit und Langeweile offen den Krieg. Lorenz Gedon besonders — im Verein mit den beiden Seitz, Franz und Rudolf — war die Seele der Bewegung. Mit seinem krausen, schwarzen Haar, den kleinen, feurigen, dunklen Augen, dem kurzen Vollbart, der saloppen Kleidung und zwei grossen zu jeder Art Kunstübung geschickten Händen, hatte er selbst etwas von einem altdeutschen Steinmetz. Dieser originellen Erscheinung entsprach seine Ausdrucksweise. Alles darin war eigenartig, von sinnlicher Anschauung gesättigt. Als Sohn eines Antiquitätenhändlers von Kind an mit den alten Meistern vertraut, folgte er ihnen auch in der Art seines Studiums. Es lag ihm fern, sich auf ein Fach zu beschränken. Hausfaçaden und Innenarchitekturen, Kneipzimmer und Festdecorationen, Prunkwagen und Möbel, Statuen und Ornamente in Stein, Bronze, Holz und Eisen, Porträtbüsten in Wachs, Thon und Marmor, Modelle für Kleinodien, für schmiedeeiserne Gitter, Schiffszierrathen und Kajüteneinrichtungen — jedes Stück launisch, phantastisch, lustig und seltsam — All das auszu-



*Claus Meyer: Musicirende Beguinen.*

führen, fühlte dieser merkwürdige Mann in sich die gleiche Kraft. Dabei verschmolz sich in ihm ganz eigenartig die Natur des Sammlers mit der des Künstlers. Vor seinem Hause an der Nymphenburgerstrasse, in dem buschreichen verwilderten Garten lagen bis zum Zaun hin zahllose steinerne Fragmente von mittelalterlichen Bildwerken. Vor den Fenstern lehnten alte verrostete, schmiedeeiserne Gitter und im Hause selbst standen die kostbarsten Stücke, an denen die Künstler zehn Jahre früher noch achtungslos vorübergegangen, in Massen neben einander. Da Gedon mit 40 Jahren aus seinem Schaffen abberufen wurde, kam seine künstlerische Thätigkeit nicht über improvisirende Ansätze hinaus, aber die Impulse, die von ihm ausgingen, waren mächtig. Durch sein Eingreifen wurde das ganze Gebiet des Kunstgewerbes malerischen Gesichtspunkten unterthan gemacht. Der kahle Biedermaierstil wich und ein heiteres Aufjauchzen der Farbe begann. Die von ihm arrangirten grossen Carnevalsfeste aus der Renaissancezeit bilden eine wichtige Episode



*F. A. Kaulbach: Lautenspielerin.*

in der Culturgeschichte Münchens und haben nicht unwesentlich zur Verfeinerung auch des modernen Damencostüms beigetragen. Die Münchener Kunstgewerbeausstellung von 1876, wo er vor dem Eingang jenes aus alten Architekturtheilen, Holzsculpturen und Prunkstoffen componirte mächtige Portal mit der Aufschrift »Unserer Väter Werke« aufgeführt hatte, bezeichnet den künstlerischen Höhepunkt der kunstgewerblichen Strömung, die damals ganz Deutschland überfluthete.

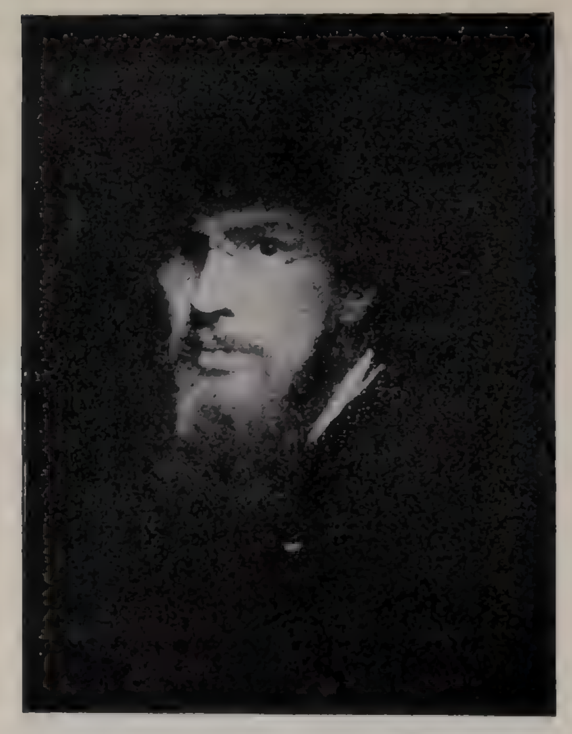
Es ist bekannt, welche Zirkel dieselbe in den nächsten Jahren zog und dass die imitirte deutsche Renaissance bald ebenso unbehaglich wurde, wie sie zuerst gefallen hatte. Nachdem sie also genugsam abgehetzt war, ging man ein Stück weiter, begann aus der Renaissance dem Barock zuzutreiben, dem wieder bald darauf das Rococo folgte. Heute ist auf dieses Verzierungsfieber Ernüchterung, auf das Stilgewitter Uebersättigung eingetreten, ein Ermatten, ein Sehnen nach Einfachheit und Stille. Der wohlthätige Einfluss der Bewegung auf die allgemeine Hebung des Geschmackes ist trotzdem unverkennbar und kam indirect auch der Malerei zu Gute.

In jene Räume, in denen der Besitzer das einzige stilwidrige Inventarstück war, konnten auch nur Bilder passen, die genau im Stil der alten Meister gehalten waren. Die Kunstwerke wurden als stilvolle Möbel aufgefasst, die sich der übrigen Zimmereinrichtung

correct einfügen, auch selbst stilgerechte »Nachahmungen von unserer Väter Werken« sein mussten. Auf diese Weise gab die kunstgewerbliche Strömung den Anstoss zu einem erneuten, viel feineren Studium der alten Meister, als es bisher betrieben worden war. Die Münchener Costümkundigen der 70er Jahre bedeuten unter den über ganz Deutschland verbreiteten Costümmalern eine wirklich künstlerische Abart von coloristisch gesinnten Könnern. Sie waren die Kunsthistoriker unter den Malern, die Feinschmecker der Farbe. Piloty genügte ihnen nicht, sie versenkten sich mit feinem nachempfindendem Verständniss in die alten Meister, begannen auf ihren Paletten die weichen üppigen schmelzenden Farben zu mischen, die eigentliche Wollust der Malerei zu fühlen. Indem sie im helldunkeln, mit Gobelins behängten Atelier die alten feinen Kleinmeister mitsammt dem verschönernden Rost der Jahrhunderte nachahmten, sahen sie ihnen allmählich alle ihre Kunstgriffe ab und führten, indem sie in's Detail gingen, die Renaissance der Oelmalerei herbei. Wie seltene Leckerbissen muthen, mit den früheren verglichen, ihre Bilder an. Sie sahen nicht mehr wie die Genremaler das Ende ihres Berufes in der einseitigen Begabung am Charakterisiren, sondern strebten, das Hauptgewicht wieder auf die malerisch-künstlerische Erscheinung der Bilder zu legen. Es ist ihnen eine Ahnung aufgegangen, dass es bessere Welten als den gewöhnlichen Genrehumor gebe, und



*F. A. Kaulbach: Dame in altdeutscher Tracht.*



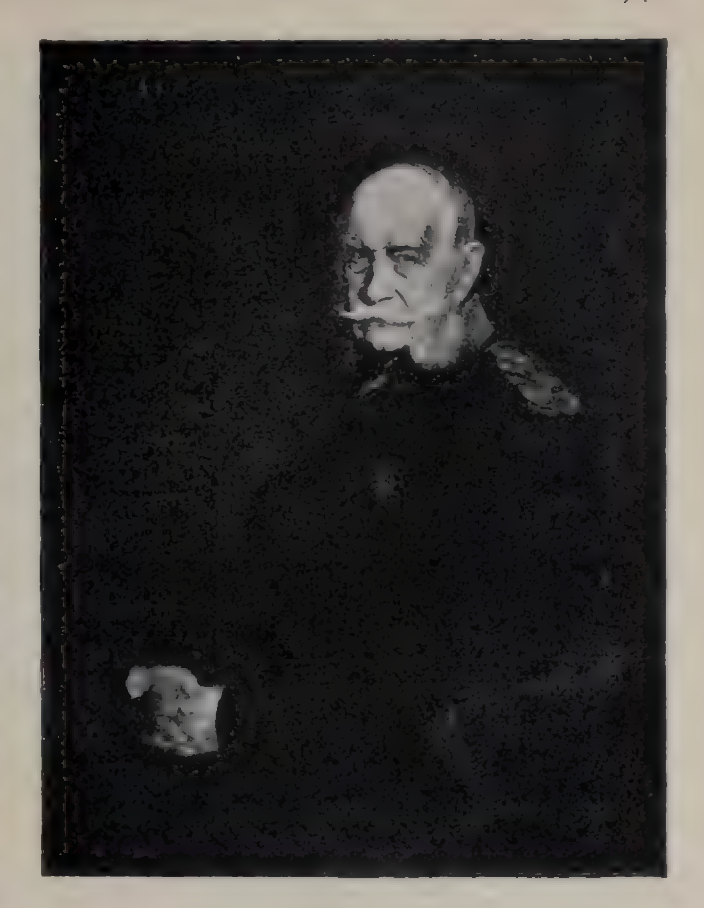
*Lenbach. Selbstporträt.*

diese Erkenntniss war von sehr grosser Tragweite. An die Stelle novellistischen Humors trat der malerische Witz. Malte man bisher Gedanken, so begann man nun Dinge zu malen, und wenn es auch alte Cardinalsmäntel waren und Schauben und Tricots, so war es doch nichts »Erfundenes« mehr, sondern etwas, was man als Ganzes sah. Der Uebergang dazu, schliesslich das zu malen, was sich thatsächlich vor dem Auge abspielt.

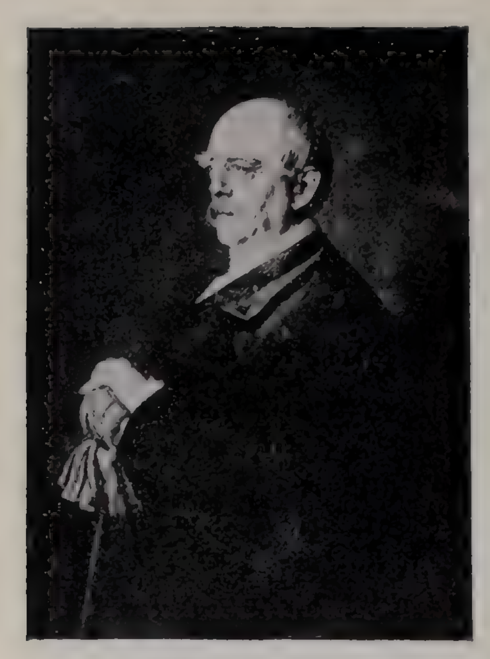
Der prächtige und gesunde, malerisch geistreiche *Diez,* der Victor Scheffel der Malerei, steht an der Spitze der Gruppe. Von Jugend auf war sein Hauptaufenthaltsort das Kupferstichcabinet, wo er Schongauer, Dürer und Rembrandt, alle in Kupfer gestochenen, in Holz geschnittenen oder radirten Kneipbrüder und Vagabunden studirte, nach denen er seine eigenen Marodeure, Raubritter, aufständischen Bauern, altdeutschen Hochzeiten und Jahrmärkte malte. Sein Bild »Zur Kirchweih« ruft Beham, sein »Lustiges Reiten« Schongauer, sein »Hinterhalt« Dürer ins Gedächtniss, während für seine Jahrmärkte Teniers das Vorbild gab. Diez kennt sich in der Periode von Dürer und Holbein bis auf Rubens, Rembrandt, Wouwerman und Brouwer ganz wie ein Kunsthistoriker aus und hat zuweilen — in seinem »Picknick im Walde« — selbst das 18. Jahrhundert in den Kreis seiner kunsthistorischen Studien gezogen. Seine Bilder waren von unerreichter Tonfeinheit und könnten in der Pinakothek gewiss neben denen seiner niederländischen Vorbilder hängen, ohne dass sie durch die Annäherung verlören.

In *Harburger,* dem geistreichen Zeichner der »Fliegenden Blätter«, dem unbestrittenen Herrscher im Reiche der Schlapphüte, der alten Krüge und delfter Pfeifen, lebte ein Stückchen von Brouwer oder Ostade wieder auf. Bilder wie der Bauerndoctor, die Kartenspieler,

die Grossmutter, Am stillen Herd, Im Sorgenstuhl, die Gemüthlichen etc. waren Meisterwerke holländischer Feinmalerei: von vornehmer, stimmungsvoller Tongebung, tiefem, feinen Helldunkel und flüssigem, schmelzvollen Vortrag. *Loefftz* begann mit seinem Bilde »Geiz und Liebe« als Quinten Massys redivivus, warf sich der Reihe nach Holbein und van Dyck in die Arme und übte gleich Diez durch seine Lehrthätigkeit einen grossen Einfluss auf die jüngere Generation. *Claus Meyer*, der durch seine 1883 gemalte »Nähschule im Beguinenkloster« einer der bekanntesten jungen Münchener wurde, hatte das Verdienst, an der Hand Pieter de Hooghs und des Delftschen van der Meer sich zu nüancenreicher Malweise emporzuranken. Durch die mit dünnen Gardinen verhängten Fenster der hinteren Thürwand fiel warmes, ruhiges Tageslicht in das Gemach und glänzte auf den sauberen Dielen des Bodens, auf den blanken Tischplatten, den weissen Blattseiten der Bücher, den blonden und braunen Haaren der Kinderköpfchen, die es wie mit goldenem Nimbus umwob. Ein anderer Sonnenstrahl drang durch den Spalt der nicht ganz geschlossenen Thür und zitterte als heller, schmaler Streifen über den Boden. Die intime Schilderung ruhiger Scenen des Kleinlebens, die völlig malerische Darstellung gemüthlich stiller Vorgänge ist an die Stelle genrehafter Abenteuer getreten. Alte Herren mit Bierglas und Thonpfeife, Mägde, die in der Küche Kartoffeln schälen, Kloster-



*Lenbach: Kaiser Wilhelm.*



*Lenbach: Bismarck*

schüler, die in der Bibliothek bei ihren Büchern sitzen, Trinker, Raucher und Würfler — das waren die schweigsamen, ruhig passiven Gestalten seiner spätern Bilder. Das mild einfallende Sonnenlicht umspinnt sie. Leichte Tabakwölkchen durchziehen die Luft. Alles ist behaglich, anheimelnd, von einem Hauch malerischen Reizes, gemüthlicher Wärme, poetischen Duftes umwogt. Seine Arbeiten werden sich in hundert Jahren als tadellos echte, feine, alte Holländer verkaufen. *Holmberg* wurde der Geschichtschreiber der Cardinäle. Ein aus runden Butzenscheiben mit eingefügten kleinen Glasgemälden zusammengesetztes Fenster bildet den Hintergrund des Zimmers, und in der milden Oelbeleuchtung, die Prunkgeräthe und Kleinodien, Truhen und Gobelins überstrahlt, sind weisse Damen-Atlaskleider, Schnitt von 1640, oder lila und purpurrothe Cardinalsroben aus dem reichen Kleiderschrank des Künstlers mit den dazu gehörigen Modellen zur Schau gestellt.

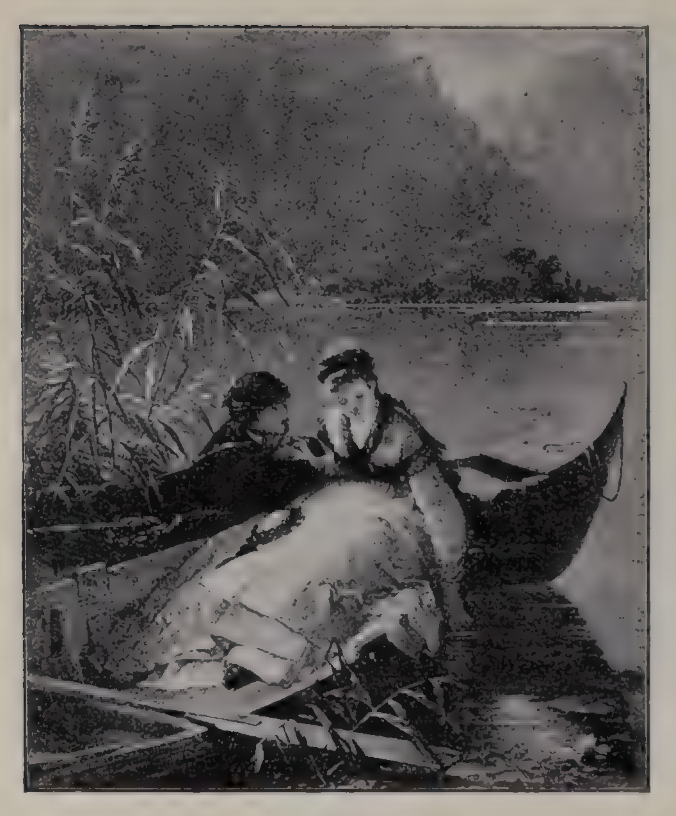
*Fritz August Kaulbach* ist der Extrakt dieser Richtung, der vielseitigste Anempfinder der Gruppe. Nicht zu den Specialisten gehörig, die sich in einseitiger Beschränkung auf die Nachahmung der Niederländer oder der Holländer warfen, tauchte er wie der alte Diterici proteusartig bald in dieser, bald in jener Maske auf und wusste — mochte er die Züge Holbeins, Carlo Dolcis, van Dycks oder Watteaus annehmen — stets gleich graziös und chic zu erscheinen.

Als deutsche Renaissance im Zenith stand, malte er Renaissance: harmlose Genrebilder à la Beyschlag — Familien- und Liebesglück — nicht so banal wie jener, sondern mit feinerem poetisch coloristischen Reiz. Besonderen Beifall fanden Einzelfiguren: Nürnberger Patriziertöchter und Edelfräulein mit altdeutschem Barett, dunklem Sammtkleid und langen Gretchenzöpfen, die bald die Augen aufgeschlagen, bald gesenkt hatten, bald die Hände falteten oder einen glänzenden Deckelpokal trugen. Zuweilen waren diese Einzelfiguren



*Lenbach: Hirtenknabe.*

Porträts, dann verwandelten sie sich in »Damen in altdeutscher Tracht«, und Kaulbach wusste sowohl das schwarze Barett, wie das Schleierchen und Perlennetz, die grüngelbe Seide der Puffärmel, wie den Plüschbesatz des dunkeln Kleides und die alterthümliche rothe Gretchentasche zur grossen Zufriedenheit seiner Besteller zu malen. Manche hielten auch eine Laute in der Hand und standen in einer Frühlingslandschaft vor einem Bächlein oder einer Silberbirke, ganz wie Stevens das 10 Jahre vorher zu malen liebte. Fritz August Kaulbach nahm damals mit etwas mehr Weichheit in Deutschland die Stelle ein wie in Belgien Florent Willems. Seitdem hat er die verschiedensten alten und neuen Meister mit künstlerischem Feingefühl dem Publikum näher gebracht: in seinem »Maientag« liess er die Schäferscenen à la Watteau mit glücklichem Griff wieder aufleben, in der heiligen Cäcilie schuf er Arm in Arm mit Carlo Dolci und Gabriel Max ein Ganzes von grossem Liebreiz; seine Pietà setzte er »aus den besten Gestalten Michelangelos, Fra Bartolommeos und Tizians« zusammen, ganz wie einst Gerard de Lairesse den Malern empfahl. Dazwischen entstanden kränkelnde Mädchenblumen à la Gabriel Max, niedliche Engelchen à la Thoma,



*A. v. Ramberg: Begegnung auf dem See.*

Kinder in Pierettenkostüm à la Vollon, kleine Landschaften à la Gainsborough. Er hat, um sein Palais zu errichten, nicht in sich selbst den Plan zu einem neuen Gebäude gefunden, er hat nach allen vorhandenen gebaut, hat einfach unter allen Formen die elegantesten, zierlichsten, köstlichsten gewählt, von ihren Schönheiten nur die Blume genommen und daraus ein geschmackvolles Bouquet gewunden. Zwischen van Dyck und die Engländer hat er sich auch in seinen modernen Damenbildnissen gestellt, die ihm in den letzten Jahren die Haupterfolge brachten. An einen wirklich »chiken« Damenmaler wie Sargent darf natürlich nicht gedacht werden, doch waren sie für Deutschland von sehr feinem Geschmack, interessant Kaulbachisch angekränkelt und von einem odeur de femme umflossen, das sehr viel Beifall fand. In seiner Schützenlisl wagte er einen frischen Griff in's Volksleben und machte ein so graziöses Bild daraus, dass fast Piglhein es gemalt haben könnte. In einer Reihe geistreicher Caricatuten war er sogar — Kaulbach. Die Kunstgeschichte ist gross, und da Fritz August Kaulbach sie sehr gut kennt, wird er gewiss noch mancherlei Ansprechendes und Gefälliges zu malen finden, »s'il continue à laisser errer son imagination à travers les formes diverses créées par l'art de tous les temps«, wie die Gazette des Beaux-Arts bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung 1878 von ihm sagte.

Einem Historiker des nächsten Jahrhunderts werden nach alledem diese Bilder wenig Neues zu bieten haben. Etre maître, sagt



*Rudolf Hirth: Hopfenlese.*

W. Burger, c'est ne ressembler à personne. Das aber waren Arbeiten von Malern, die das Dogma von der Unfehlbarkeit des allumfassenden Eklekticismus lauter verkündeten, als die Carracci es in ihrem bekannte Sonette thaten; geistvolle Anempfinder, deren Zugehörigkeit zum 19. Jahrhundert später nur aus den Jahrzahlen der Bilder zu ersehen sein wird. Wiederaufgelebte alte Meister, haben sie die Kunstgeschichte als solche nicht um Neues bereichert. Aber sie haben, indem sie an Stelle oberflächlicher Nachahmungen gute intime Nachahmungen setzten, doch die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts vorwärts gebracht.

Jeder trug durch die Arbeit seines Lebens dazu bei, der durch Winckelmann und Carstens verlernten Kunst der Oelmalerei in Deutschland wieder ein Heim zu bereiten, und in diesem Sinne waren ihre Werke sehr wichtige Stationen auf der grossen künstlerischen Fahrstrasse. Durch das systematische Nachahmen der feinsten alten Meister hatte München in verhältnissmässig kurzer Zeit das Verständniss für Farbe und Vortrag wieder gewonnen, das so lange verloren war. In nebelhafter Ferne lagen die Zeiten, da die

unterscheidende Eigenthümlichkeit deutscher Malerei in Gedankenreichthum, Mangel coloristischen Sinnes und technischem Ungeschick lag und die aesthetischen Wortführer diese Eigenschaften als ebensoviele nationale Tugenden priesen. Gründlich war man von diesen Meinungen zurückgekommen, hatte ein Jahrzehnt strenger Arbeit auf die Austilgung aller Mängel verwendet. Eine solche Errungenschaft war erfreulich, gross und wichtig genug. Erst diese letzte Nachblüthe der alten Meister konnte die Brücke zu neuen Dingen werden.

Gerade in denjenigen, die malerisch am weitesten vorgeschritten, das ganze Können der Alten in sich aufgenommen und verarbeitet hatten, erwachte das Gefühl, dass die Grenze erreicht sei. Man glaubte technisch genug gelernt zu haben, um im Sinne dieser alten Meister nun auch Stoffe aus dem modernen Leben behandeln zu können, nicht mehr wie früher als mühsam zusammengesetzte Genrebilder, sondern als wirkliche malerische Kunstwerke. Es trat wie in Frankreich eine Gruppe von Realisten auf, die anfingen, mit naturwissenschaftlicher Strenge, ohne alle genrehaften Nebengedanken die Wahrheit zu suchen.

*Franz Lenbach,* der grösste Schüler der Alten, steht durch einige Jugendwerke mit diesen Bestrebungen der modernen Kunst in enger, sehr wichtiger Verbindung.

Man hat sich gewöhnt, ihn nur als Bildnissmaler zu betrachten und verehrt in ihm mit Recht den grössten deutschen Porträtisten des Jahrhunderts. Die Nachwelt kann es als eine Gunst der Götter preisen, dass gerade er zur rechten Zeit geboren ward, so dass seine Entwicklung zur Reife in die grösste Epoche des Jahrhunderts fiel. Ein gemaltes Heldenepos unserer Zeit wurde seine Porträtgalerie genannt. Ihm sassen zu Bildnissen die mächtigsten geschichtlichen Gestalten des Jahrhunderts, die grössten Eroberer und Herrscher im Reiche der Wissenschaft und Kunst. Trotzdem wäre diese Galerie für die Nachwelt werthlos, hätte Lenbach nicht über eine Eigenschaft verfügt, die keiner seiner unmittelbaren Vorgänger besass: einen heiligen Respect vor der Natur. Zu einer Zeit, als rosige Farben, süssliches Lächeln und idealisirende Zeichnung die nothwendigen Erfordernisse jedes Bildnisses waren, als Winterhalter die grossen Männer malte, nicht wie sie waren, sondern wie sie nach seiner Ansicht schöner gewesen wären — ohne zu bedenken, dass der liebe Gott am besten versteht, den grossen Männern auch den passen-

den Kopf zu geben, — trat Lenbach mit seinen Bildnissen von brüsker Wahrhaftigkeit hervor. Schon das war eine That, die nur einer eigenartigen Persönlichkeit gelingen konnte. Um als Porträtmaler in der Gesellschaft durchzudringen, ist ausser dem eigentlichen Künstlerthum noch eine besondere Complication der verschiedensten Fähigkeiten nöthig. Lenbach besass nicht nur ein Auge und eine Hand, er besass auch eine Zunge und Ellbogen, die ihn hors concours stellten. Ebenso grob wie liebenswürdig, unterwürfig wie stolz, halb Bauer, halb Hofmann, ein gleich grosser Künstler wie geschickter Faiseur, erreichte er, woran tausend Andere gescheitert: der Gesellschaft seinen Geschmack aufzudrängen, an die Stelle der lächelnden Automaten der Modemaler wieder wahre charaktervolle Menschen zu setzen. Im Vergleich zu den Arbeiten der früheren Porträtisten geht ein Zug von Pantheismus, der Anbetung der Natur durch Lenbachs Bilder hindurch.

Und was dieselben weiter so unschätzbar macht, ist, dass seine Grösse nur zum kleineren Theil auf künstlerischen Eigenschaften, zum grösseren darauf beruht, dass er ein höchst geistvoller Mensch ist, der den Geist Anderer versteht. Das Porträt verlangt nicht künstlerische Mache allein, vor Allem auch psychisches Erfassen des Gegenstandes. Kein Künstler, sagt Lessing, vermag eine höhere geistige Potenz darzustellen als er selbst besitzt. Gerade dies aber bildet bei vielen Porträtisten eine schwache Seite, da die Künstlerschaft des Menschen durchaus nicht immer in directem Verhältniss zur Entwicklung seiner geistigen Potenzen steht. Ein Lenbach'sches Bismarckporträt verhält sich in dieser Hinsicht zu einem Anton von Werners wie eine Hehnsche Goetheinterpretation zu einer solchen Düntzers. Es ist ja sicher Phrase, bei Lenbachschen Bismarckbildern von congenialer Auffassung zu reden. Ein Defizit wird immer bleiben, aber seitdem Lenbachs Arbeiten da sind, weiss man wenigstens, dass dieses Defizit auf weit geringeres Maass zu reduciren ist, als es durch die übrigen Bismarckporträtisten geschehen. Bien comprendre son homme, sagt Bürger-Thoré, est la première qualité du portraitiste, und diese Eigenschaft des geistreichen Psychologen hat Lenbach zum berufenen Geschichtschreiber einer grossen Zeit, zum registrirenden Protokollführer jener gewaltigen Aera gemacht. Sie lässt ihn sogar grösser als die meisten Porträtmaler des Auslandes erscheinen. Wie solid zwar, aber eintönig und hausbacken erscheint Bonnat neben Lenbach. Man darf kein Dutzend Bonnats neben einander sehen;

einer fesselt durch die gewaltige Plastik der Person, sieht man mehrere zusammen, so haben alle Gestalten die nämliche Plastik, alle dieselbe Pose und alle scheinen bei demselben Schneider arbeiten zu zu lassen. Lenbach hat solch Charakterisiren durch Beiwerk, wie Bonnat es liebt, nicht nöthig. Er malt nur die Augen und allenfalls noch den Kopf, diese aber in psychologischer Vertiefung, wie sie unter den lebenden Porträtisten vielleicht allein bei Watts noch zu finden. In einem Kopf glühen ein paar Augen und brennen sich in dich hinein. Die erste Zone ringsum, das Gesicht ist mehr oder meist minder ausgeführt, die zweite Zone, Gewandung und Hände, minder oder fast gar nicht. Das wird dann in einem neutralen Tone gehalten, der die Unvollendung weniger hervortreten lässt. Lenbach ist in dieser Skizzenhaftigkeit und vorstechenden Subjectivität das gerade Gegentheil der Alten. Holbein, selbst Rubens, der sonst Allem den Stempel *seiner* Persönlichkeit aufprägt, charakterisirten durch ehrfurchtsvolle Nachbildung aller von der Natur gegebenen Ansätze. Sie schufen gleichsam sachliche Dokumente und überliessen es dem Beschauer, sie Jeder auf seine Art zu interpretiren. Lenbach, minder objectiv, weniger dem Stoffe sich hingebend, betont dies, vernachlässigt jenes und arbeitet so aus den Gesichtern die Seele heraus, wie *er* sie sieht. Man kann streiten darüber, welche Art der Porträtmalerei die wünschenswerthere sei — jedenfalls hat Lenbach die Welt gezwungen, ihre grossen Männer nun auch mit *seinem* Auge zu sehen. Er hat ihnen die Gestalt geschaffen, unter der sie fortleben werden. Keiner weiss wie er den flüchtigen Augenblick festzuhalten; keiner wies schroffer jeden Versuch idealisirender Verhimmelung und typischen Verwaschsens von sich. Er fragt die Photographie um Rath, doch nur wie Molière seine Haushälterin fragte. Sie dient ihm blos dazu, die erschreckende Unmittelbarkeit, das Momentane seiner Bilder, zu erreichen. Arbeiten wie König Ludwig I., Gladstone, Minghetti, Bischof Strossmayr, Fürst Lichtenstein, Richard Wagner, Franz Liszt, Paul Heyse, Wilhelm Busch, Schwind, Semper, Liphart, Morelli« und viele andere suchen ihres Gleichen als Characteranalysen complicirter Persönlichkeiten. Einzelne seiner Bismarckporträts, wie die letzten Bilder des alten Kaiser Wilhelm werden stets unter den grössten Leistungen der Portätmalerei des Jahrhunderts stehen. Dort die unverwüstliche Kraft, das Gehäuse gleichsam, das der gewaltigste Geist des Jahrhunderts sich baute, hier die Majestät des halb der Erde schon entrückten Greises, von einem Zug stiller

Wehmuth wie einem letzten Abendsonnenstrahl verklärt. Lenbach erscheint in diesen Werken als ein wahrer Seelenbeschwörer — ein évocateur d'âmes, wie ein französischer Kritiker ihn nannte.



*Wilhelm Leibl.*

Was die Kunstgeschichte aber über den Ruhm des Portraitmalers Lenbach vergass, ist, dass derselbe Mann im Beginne seiner Thätigkeit auch die »realistische« Bewegung der deutschen Malerei anbahnte, der er selbst heute stolz und zurückhaltend gegenübersteht. Das eine dieser Werke, die für Deutschland eine ähnliche Bedeutung haben wie die Erstlingsarbeiten Courbets für Frankreich, ist der bekannte Hirtenbube der Schack'schen Galerie, der auf dem Rücken ausgestreckt im hohen blüthenreichen Grase liegt und in die staubige, von Schmetterlingen und Libellen durchschwirrte Luft des römischen Sommertages hinaufblickt. Ein so unbefangener, muthig rücksichtsloser, mit allem Herkömmlichen brechender, nackter Realismus in der Darstellung der Wirklichkeit war im Jahre 1856 in Deutschland etwas völlig Befremdliches und Neues. In solch unbedingter Wahrheit hatte man ein Stück Natur noch nie zuvor geschildert gesehen. Der braune Bube schien leibhaftig dazuliegen, von der glühenden Mittagssonne plastisch modellirt, die nackten sonnverbrannten Füsse mit einer dunkeln Kruste vom Morast des feuchten Bodens bedeckt. Das andere Bild — auf der Ausstellung von 1858 — Vor dem Wetter flüchtende Bauern — rief wegen seines trivialen Re-



*Leibl: Im Atelier.*

alismus« einen Sturm der Entrüstung hervor. Jede Figur war mit derber, herber Aufrichtigkeit nach der Natur gemalt und kein genrehafter Inhalt dazu erfunden.

Seit den 60er Jahren beginnt dann Courbet direct zu wirken. *Victor Müller* hatte, schon während er im Atelier Coutures arbeitete, Etwas von den Ideen in sich aufgenommen, die der Meister von Ornans mit sich herumtrug, und vermittelte, als er 1863 sich in München niederliess, den dortigen Malern die erste Kenntniss der Werke des grossen Franzosen. In den Stoffen folgte er ihm nicht. »Der Mensch im Schoosse der Nacht vom Schlafe mit Geigenspiel zur Ruhe gewiegt, Venus und Adonis, Hero und Leander, Hamlet auf dem Kirchhofe, Tannhäuser und Venus, Faust auf dem Spaziergang, Romeo und Julie, Ophelia am Bache — das sind die Titel seiner hauptsächlichsten Werke. Doch wie weit entfernt sind sie von der blutlos leeren Schönmalerei, die in der Coutureschule herrschte. In seinen Stoffen Romantiker reinsten Wassers, erscheint Müller in der Art, wie er sie behandelte, als herber Realist, an dem kein Atom von akademischem Schulstaub klebte. Durst nach Leben und Farbe, vollblütige Kraft, stolze Verachtung jedes leeren Pathos und aller äusserlichen Pose, echte Menschengesichter und lebendige Menschengestalten von leidenschaftlicher Wildheit, kühnes Verzichten auf alle herkömmlichen Regeln der Composition, selbst in der Farbe eine Wahrheit, die in jener Zeit prunkvoller Stoffmalerei wie etwas Funkelnagelneues gewirkt haben muss — das sind die hauptsächlichsten Kennzeichen der Victor Müller'schen Bilder. Das blühende Fleisch seiner Waldnymphe setzte 1863 das Münchener Publikum in gleiche Empörung, als es gleichzeitig in Paris die weib-



*Leibl: Französin.*

lichen Akte Courbets thaten. Bildnisse von seltsamer Sicherheit der Hand, Hundeporträts und Landschaften von flammender Gluth der Farbe, Einzelfiguren rothhaariger Bacchantinnen und lachender Blumenmädchen, sterbende alte Männer und entzückende Märchenbilder gingen in den wenigen Jahren, die er noch zu leben hatte, aus seinen Händen hervor. Je näher er dem Tode kam, desto mehr steigerte sich seine Arbeitskraft. Die merkwürdigsten Ideen bildeten sich in seinem Kopf. Er zeichnete, malte ohne Unterlass Entwürfe, die ihn für Jahre hinaus beschäftigt hätten. »Ich komme mir wie ein Baumeister vor, dem ein grosser Bau aufgetragen wurde, und ich kann doch nicht, ich muss sterben.«

Die Anregungen, die er gegeben hatte, wirkten weiter. Wie Hans Thoma später auf dem Gebiete des Märchenhaften den grossen Frankfurter fortsetzte, hat *Wilhelm Leibl* Müllers realistisches Programm verwirklicht.

Wilhelm Leibl wurde am 23. Oktober 1844 in Köln als Sohn des dortigen Domkapellmeisters Leibl geboren. In München trat er in das Atelier Arthur von Rambergs ein, jenes heute unverdient vergessenen Malers, der durch sein eigenes Schaffen wie durch seine Lehrthätigkeit auf die jüngere Münchener Schule einen weit gesunderen Einfluss als Piloty übte. Ramberg war ein moderner Mensch, mit dem guten Willen, die Ketten der Tradition, die jene Generation allüberall umschlangen, zu zerreissen und unmittelbar dem Leben gegenüber zu treten. Ein aristokratischer Dandy, hatte er, nachdem



*Leibl: Zeitunglesende Bauern.*

er anfangs sich in romantischen Märchenstoffen bewegt, bald nach seiner Uebersiedelung nach München eine Reihe von Bildern aus dem modernen Leben — die Dachauerinnen am Sonntag, die Rückkehr vom Maskenball, den Spaziergang mit dem Hofmeister, die Begegung auf dem See, die Einladung zur Kahnfahrt u. A. — gemalt, die sich aus der zeitgenössischen Production sehr vornehm, duftig und anmuthvoll abheben. In einer Zeit, als Andere nur den Bauernkittel für darstellbar hielten, malte Ramberg das elegante moderne Damenkostüm. Zur selben Zeit, als jene sich in plumpen genrehaften Episoden ergingen, schuf er Lieder ohne Worte von vornehmer Zurückhaltung, Adel und Zartheit. Rudolf Hirth, der durch seine Hopfenlese Aufsehen machte, Albert Keller, der geschmackvolle Maler des Highlife, Karl Haider, der gewissenhaft ehrliche, altmeisterlich energische Feinmaler, und Wilhelm Leibl gingen aus seiner, nicht aus Pilotys Schule hervor.

Die Beschäftigung mit der Historie blieb dem jungen Kölner so von Anfang an erspart, und sich auf genrehafte Fabulirkünste zu

legen, hatte er nicht nöthig, da sein ganzer Organismus ihn zur Malerei bestimmte. Wilhelm Leibl war damals ein hübscher Mensch mit mächtigen Gliedern und leuchtenden rehbraunen Augen: der verkörperte Realismus: ziemlich klein, aber kräftig, beinahe lastthierartig von Gestalt, mit breiter Brust, hohen Schultern und stierartigem Nacken. Die Arme waren dick, die Füsse breit. Sein Gang war langsam, schwer und nachdrücklich, die Armbewegungen breit und viel Platz erfordernd. Er hatte nicht den Feuergeist Courbets, er war bedächtiger, nüchterner, prosaischer, aber er ähnelte ihm wie in seinem Aeussern auch in der künstlerischen Veranlagung des Auges und der Hand. Er hatte, wie ein französischer Kritiker von ihm schrieb, »eine jener Organisationen, die für das Malen bestimmt sind, so wie Courbet eine derartige Organisation bei uns Franzosen hatte. Solche Leute ziehen aus der Malerei die merkwürdigsten Sachen.«



*Leibl: In der Kirche.*

Gleich das erste Bild, das er 1869 ausstellte, und das seine beiden Mitschüler Rudolf Hirth und Haider einen Kupferstich betrachtend darstellte — war von einer weichen, satt goldigen Harmonie des Gesammttons, die weit alle Producte der üblichen Genremalerei



*Leibl: In der Bauernstube.*

hinter sich liess und direct an die vornehmen Erzeugnisse des Holländers Michael Swerts streifte. Das zweite, ein Porträt der Frau Gedon, machte in seiner Rembrandt'schen Tonschönheit selbst in Paris Eindruck und brachte ihm 1870 dort die goldene Medaille ein, die man ihm in München ein Jahr vorher, da er noch Akademieschüler war, nicht zu geben gewagt hatte. Dieses Jahr 1869 war das entscheidende in Leibls Leben. Die Münchener Ausstellung bot damals Gelegenheit, die Bedeutung der französischen Kunst in einem Maasse wie nie zuvor kennen zu lernen. Ueber 450 Bilder, nur zum kleineren Theil solche der glatten conventionellen Historienmaler, waren vorhanden. Troyon war da und Millet und Corot. Doch Courbet hauptsächlich, dem das Comité einen ganzen Saal für seine Werke eingeräumt hatte, war der viel umstrittene



*Leibl: Am Spinnrocken.*

Held. In der Allotria platzten die Meinungen auf einander. Die officiellen Kreise begrüssten den Meister von Ornans mit demselben Entrüstungsruf, der ihn in Frankreich empfangen. Für Leibl ward er das angestaunte, gefeierte Ideal. Sein Auge strahlte, wenn er im »deutschen Haus« ihm gegenübersass und in Ermangelung eines andern Verständigungsmittels ihn durch handfestes Zutrinken seiner Hochachtung versicherte: Prosit Courbet — Prosit Leibl. Er reckte die gewaltigen Glieder, nahm Athletenstellungen an, um, wenn nöthig, in blutigen Raufereien seine Schwärmerei für den grossen Franzosen zu bethätigen. Wie ärmlich und verlogen erschien die ganze Piloty-Schule mit ihrer rosigen Fadheit, ihren conventionellen blühenden Palettentönen gegenüber der ernsten Wahrheit, der meisterhaften Malerei dieser Werke. Noch im selben Jahre ging er nach Paris, ein Porträtauftrag des Herzogs Tacher de la Pagerie gab weitere Ver-



*Leibl: Die neue Zeitung.*

anlassung zur Reise. Hier entstand die »Cocotte«, das Porträt einer dicken Französin, die auf dem Sopha sitzend den Rauchwolken ihrer Thonpfeife nachblickt. Es könnte »Courbet« gezeichnet sein in seinem massiven Realismus, seiner kraftstrotzenden, saftig breiten Malerei, und Leibl erzählt mit Stolz, wie Courbet ihm während der Arbeit auf die Schulter klopfte: »Il faut que vous restez à Paris.« Der Ausbruch des Krieges beendigte schneller als vorausgesehen seinen Pariser Aufenthalt, aber wenn er auch dreiviertel Jahre nur währte, genügte er doch, den Bestrebungen des Malers für immer die feste Richtung zu geben. Leibl wurde der Apostel Courbets in Deutschland, in seinem äusseren Leben der deutsche Millet. Er siedelte sich, nach Bayern zurückgekehrt, 1872 in Grasolfingen, dann in Schondorf am Ammersee, dann in Berbling bei Aibling, 1884 in Aibling selbst an, ward Bauer und malte wie Millet Bauernbilder.

Das Poetische, Biblische, den feierlich epischen Zug, der Millets Werke kennzeichnet, darf man bei Leibl nicht suchen. Aus Millets Bildern spricht ein auf das Grosse, Heroische gerichteter Geist. Was seinen Stil ausmacht, ist ein Rembrandt'sches Raumgefühl, die grosse Linie, die Vereinfachung, das geistreiche Abstrahiren vom anekdotisch Gleichgültigen der Form. Leibls Höchstes ist, sich wollüstig in die hundert Kleinigkeiten der Natur zu versenken. Er triumphirt, wenn es sorgendurchfurchte, faltenreiche Gesichter alter Bäuerinnen zu malen gilt, rothe Backen junger Dirnen, die in ihrer



*Leibl: Schneiderwerkstätte (Zeichnung).*

ganzen ländlichen Naturfrische glänzen, gemusterte Kleider, an denen deutlich der Stoff, das Gewebe zu erkennen, geblümte seidene Halstücher, rauhhaarige Lodenjoppen und schwere Nagelschuhe. Er verhält sich zu Millet wie zu Michelangelo Holbein.

Auch einen intimen Künstler in dem Sinne, wie es unter den Modernen namentlich die Skandinavier sind, kann man ihn nicht nennen. Bei Viggo Johansen verschwindet der Maler; was er gibt, wirkt nicht mehr als Bild, sondern wie ein Moment der Existenz, wie die Erinnerung an etwas Trautes, Familiäres — erlebt und geschaut, nicht gewollt und gemacht. Seine Figuren sind wie plötzliche Erscheinungen von Personen, die man belauscht, so wie man ungesehen Nachts durch ein Fenster in fremde Stuben hereinblickt. Man fühlt sich nicht veranlasst, dem Künstler ein Compliment zu machen, aber man möchte selbst in diesem gemüthlichen, warmen, tabakgeschwängerten Zimmer sitzen, die feinen Dampfwölkchen einathmen, die dem Theekessel entströmen, dem brodelnden Wasser lauschen, das leise auf dem glimmenden Feuer summt. Aus Leibls Bildern spricht stets der Maler. Eine mittheilsame Stimmung, etwas, das zum Träumen einladet und das Herz füllt, entwickelt sich aus ihnen nicht. Man denkt stets in erster



*Leibl: Trinkender Bauer (Zeichnung).*

Linie an das erstaunliche Können, die unglaubliche Geduld, die dazu gehörte, sie zu machen. Und man fühlt auch, dass es dem Maler selbst — bei aller photographischen Naturtreue — weit weniger darauf ankam, das Poetische einer Scene, den momentanen Reiz eines Natureindrucks zu packen, als gewisse Paradepferde seines technischen Könnens in den Vordergrund zu schieben. Namentlich Zeitungen, in denen womöglich ein Stück Leitartikel zu lesen, Thongefässe, Flaschen und Schnapsgläser spielen in seinen Bildern eine ähnliche Rolle wie in denen der Piloty-Schule das messingbeschlagene glanzlichterauffangende Kästchen, der umgestürzte Sessel, der Teppich und Globus.

Wilhelm Leibl ist wie Courbet ein guter Ouvrier, eine frische, kräftige, energische Natur von robustester Gesundheit, sehr materiell, zuweilen nüchtern, prosaisch. Das Malen ist ihm angeboren, wie uns Andern das Athmen und Gehen. Er geht seinen Weg wie ein Ochse am Pflug, ruhig und ohne zu ermüden, ohne nervös zu werden und ohne poetische Anwandlungen. Er geht, wohin sein Instinkt ihn führt, und malt mit muskulösem Handgelenk, was seinem Auge, seinem Pinsel Spass macht. Er hat gegenüber den nervösen, hastigen Modernen etwas von einem mittelalterlichen Mönch, der, ohne die Stunden, Tage, Jahre zu zählen, still in seiner Zelle sitzt und die Seiten seines Gebetbuches mit kunstvollen Miniaturen ziert, um, wenn das Amen finis daruntergesetzt, selig zu entschlafen. Aber er hat auch das ganze Können, die ganze grenzenlose Naturverehrung dieser Alten. Er ist der grösste Maître-peintre, den Deutschland im Laufe des Jahrhunderts besass, und in diesem Sinne war sein Auftreten von epochemachender Bedeutung.

Noch Defregger hatte das Bauernleben ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt des Novellistischen, Anekdotischen betrachtet. Bei Leibl ist dieses erzählende Genre überwunden. Er konnte genug, um auch einem »leeren Sujet« künstlerische Anziehungskraft zu geben. Um allen chargirten oder in Rollen vertheilten Ausdruck zu fliehen, malte er durchweg möglichst aufregungslose Beschäftigungen: Bauern, wie sie eine Zeitung lesen, in der Kirche sitzen oder das Gewehr prüfen. Auch die geringste Bewegung der Figuren wird sorgfältig vermieden. Während alle Früheren Romanciers waren, ist Leibl Maler. Die Themen werden gleichgültig — einfache Scenen aus dem Leben des Tages — die Schönheit der Bilder liegt im technischen Theil. Sie sind Arbeiten, denen gegenüber jeder Versuch, mit Worten eine Vorstellung von ihnen zu wecken, ohnmächtig bleibt, da sie wie in den guten Zeiten der Kunst nicht aus der Freude am Anekdotischen, sondern aus der Schulung des Farbensinnes und einem eminenten zeichnerischen Können hervorgingen, Bilder, in denen das Interesse am Gegenstand völlig vom künstlerischen Gehalt aufgezehrt ist, das Was des Dargestellten gänzlich hinter dem Wie der Ausführung zurücktritt. Das Hauptaugenmerk der Historien- wie der Genremaler war gewesen, unter Zugrundelegung von Einzelstudien einen fleissigen Carton zu zeichnen, die Farben hübsch auf der Palette zu mischen, sie nach allen Regeln der Kunst auf die Leinwand zu streichen, zu verbinden, trocknen zu lassen, um dann durch abermaliges Uebermalen und endliches Lasiren die coloristische Haltung zu erzielen. Den gewonnenen Eindruck so schnell als möglich festhalten, die Wirklichkeit beim ersten Blick richtig erfassen, die Farben bestimmt und sicher, klar nach der Färbung des Originals auf die Leinwand übertragen — darin bestand Leibls Meisterschaft, die von selbst eine staunenswerthe Naturwahrheit im Gefolge hatte. Das Lessing'sche »durch die Augen in den Arm in den Pinsel« war hier zum ersten Mal in Deutschland Wirklichkeit geworden. Noch kein Deutscher hatte in dem Maasse das, was der Maler Qualitäten nennt, und selbst in Frankreich haben selten bei einem Meister zwei anscheinend heterogene Fähigkeiten sich in dem Maasse wie bei Leibl vereinigt: eine grosse, breite Mache, eine kühne alla prima Malerei und andererseits die Freude an jener spitzpinseligen Detailarbeit, wie sie Quinten Massys, der Schmied von Antwerpen, hatte. Die »Dorfpolitiker« von 1879 waren das Hauptwerk, das er in Schondorf malte. Was hätte Knaus, der König der Illustration und Herr-



*Trubner: Im Atelier.*

scher im Reiche der Vignette, aus diesem Thema gemacht! Er hätte durch einen literarischen Seitensprung die Gedanken über das Interesse des Bildes hinausgezogen. Man hätte erfahren, was die Bauern lesen, wäre über ihre politische Parteistellung wie über ihre Ehren und Aemter im Dorfe unterrichtet worden: das ist der Schulz, das der Schmied, das der Schneider. Bei Leibl sind es einfache, brave Bauern, die, um von der Arbeit der Woche auszuruhen, stumpfsinnig und gleichgültig der Lektüre der Sonntagszeitung zuhören, in der einer von ihnen die Dorfnachrichten und die Getreidepreise sucht. Sie sind hässlich, vulgär, aber auch von theatralischer Verschönerung und impertinenter Satire verschont, sie sind nicht kunstvoll gruppirt, sie sitzen da in der ganzen Rusticität ihrer Physiognomien, der ganzen Eckigkeit ihrer Attituden, ohne Appretur, ohne Sonntagsstaat. Leibl gibt die Wirklichkeit, ohne sie zu verändern, aber er gibt sie voll und ganz. Die auf die Leinwand fixirte Naturwahrheit übertraf Alles, was bisher gesehen wurde und war obendrein mit den einfachsten, gesundesten Mitteln erzielt. Während Lenbach in seinem Suchen nach altmeisterlich coloristischen Effekten schon während der Arbeit die Haltbarkeit seiner Bilder zerstörte, schien Leibl den Satz, den Dürer einmal an Jacob Heller schrieb, zum Motto seines Schaffens erwählt zu haben: »Ich weiss, wenn ihr die Tafel gut haltet, dass sie 500 Jahre sauber und frisch sein wird, denn sie ist nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflegt«.



*Trübner: Kartoffelfeld.*

Einen weiteren Schritt in der Richtung der Wahrheit that er, als er von den Holländern noch mehr zu den alten Deutschen überging. Nachdem er in seinen früheren Werken sehr fein auf Ton hin gearbeitet, namentlich eine Zeit lang im Anschluss an Rembrandt specifische Helldunkelwirkungen zu erzielen gesucht hatte, stellte er sich auch in der Farbenanschauung auf eigene Füsse und malte Alles so, wie er selbst, nicht wie es einer der Alten gesehen. Alle malerischen Kniffe, alle Virtuosenstücke sind verschmäht, kaum auf die malerische Gesammthaltung wird besonderer Nachdruck gelegt. Alles ist einfach, wahr wie die Natur, von nicht zu überbietender Ehrlichkeit.

Das Bildniss der drei Bäuerinnen »In der Kirche« ist das Hauptwerk dieser seiner »zweiten Manier«, und es war ein Ereigniss, als es auf der Münchener Internationalen Ausstellung 1883 erschien. Seitdem stand — wenigstens in Münchener Künstlerkreisen fest, dass man in Leibl den grössten deutschen Maler seiner Zeit besitze.

Dass Leibl das Bild malte, ohne sich einen Umriss aufzuzeichnen, dass er beim Auge der jungen Bäuerin begann und mosaikartig Stück für Stück prima fertig malte, war ein technisches Kunststück, das ihm wenige nachmachten. Staunend wie ein Wunderwerk betrachteten die jungen Münchener die Seiten des Gebetbuches und die Carrées des Gingankleides, den Krug der Bäuerin und die Holzschnitzereien des Kirchengestühls. Sie waren ausser sich über solche in der modernen Kunst unerhörte Macht, Kraft und Zartheit der Modellirung, diesen Holbein'schen Schmelz der Farbe und diese Intimität des Naturstudiums. Sie trafen immer auf neue Dinge, deren Anblick überraschend war, und manchem ging es wie dem Maler Wilkie, wenn er in Madrid vor den Trinkern des Velazquez sass und sich schliesslich müde mit einem Uf! erhob.

Leibl that für Deutschland, was die Praerafaeliten für England thaten. Mit staunenswerther Sorgfalt wurde der Mensch dargestellt, wie er dasass und sich malen liess. Die ganze klare Wahrheit wollte er geben und gab sie, nichts davon, nichts dazu. Bis in den kleinsten Zug und die feinsten Regungen reproducirte er die Natur und brachte die nachahmende Seite der Kunst zur denkbar höchsten Vollendung. Vermöge dieser Eigenschaften war er der geborene Porträtmaler, und seine Bildnisse gehören, obwohl er nie »Auffassung« in Lenbach'schem Sinne hatte, neben denen Lenbachs zu den besten deutschen Leistungen des Jahrhunderts. Nur Holbein, als er seinen Gysze malte, hatte diese unerbittliche Art, die menschliche Physiognomie bis in jede Hautfalte zu analysiren. Leibl lehrte die deutschen Maler zum ersten Mal wieder in's Einzelne gehen, leitete sie an, unausgesetzt die Natur als einzige Quelle der Kunst zu betrachten und das war der Anfang jeder Renaissance.

Das Ausland erkannte früh diese bahnbrechende Bedeutung. Seine Arbeiten wurden in England und Amerika mit Gold aufgewogen, zu einer Zeit, als die deutschen Kritiker noch bei jedem bedauerten, dass er keinen »Humor« hätte. Die »Cocotte« befindet sich im Besitz des Malers William Merrit Chase in New-York, die »Zeitunglesenden Bauern« sind in die Sammlung Stewart daselbst gekommen. Munkacsy in Paris besitzt das »Wirthshausgespräch«, Joseph Kopf in Rom das Porträt einer Dachauerin mit Pelzhaube. Was in Deutschland blieb, ist im Privatbesitz verstreut. Das Porträt der Frau Gedon kam zu Herrn Joost in Köln, ein Doppelbildniss Münchener Maler zu Baron Liebig in Reichenberg; Herr Katzenstein

in Frankfurt besitzt den »Jäger«, Herr Thiem in Berlin einen Mädchenkopf, Herr Schön in Darmstadt die »Bäuerinnen in der Kirche«. Einzelnes ist in München — bei Defregger, Georg Hirth, F. A. Kaulbach, Th. Knorr, H. Schlitgen, W. Trübner u. A. — zu finden. In den öffentlichen Galerien ist er nirgends vollgültig vertreten. Das Kölner Museum besitzt seine früheste Arbeit, das Porträt seines Vaters 1866, das er selbst dahin schenkte. Von der Dresdener Sammlung wurde ein Mädchenkopf, von der Münchener Neuen Pinakothek ein kleines Bauernbild angekauft. In den andern Galerien fehlt er noch gänzlich, und die nachträgliche Ergänzung dieser Lücke wird später eine Ehrenpflicht sein. Denn Leibl gehört der Geschichte. Seine Werke waren malerisch der vollkommenste Ausdruck der Ziele der Münchener Coloristenschule. Er war für die Bestrebungen, die das Jahrzehnt seit 1870 füllten, ebenso typisch, wie für die Kunst der 30er Jahre Cornelius, für die der 50er Piloty und wie es später für die Bestrebungen der 80er Jahre Liebermann wurde.

Durch ihn, der auch durch seine Radirungen eine hohe Stellung in der Geschichte der deutschen Kunst beansprucht, wurde eine ganze Anzahl Jüngerer angeregt, sich die Hilfsmittel der bonne peinture so anzueignen, dass sie dazu übergehen konnten, unter Absehung von allem genrehaften Inhalt gute sachliche Bilder zu malen, die nichts anderes mehr wollten, als gute Bilder sein. *Wilhelm Trübner* war unter ihnen der feinste, geistreichste Colorist — als Mensch ein kleiner, kräftig gebauter, untersetzter Herr, eine feste, zähe Natur von unzerstörbarem Phlegma. Diesem Phlegma verdankt er, dass ihn die grosse Vorwelt nicht gefangen nahm. In einer Zeit, als alle Andern in der Pinakothek alte Bilder copirten und danach neue zusammenstellten, liebte auch Trübner die alten Meister, aber platonisch, ihre Werke beirrten ihn nicht. Zur gleichen Zeit, als jene ihren Geist anstrengten, humoristische oder novellistische Episoden zu erfinden, war er viel zu bequem, um geistreichen Ideen nachzujagen. Er hatte Maler werden wollen und sah die Aufgabe des Malers im Malen. Muralt sagte von den Gelehrten, man müsse sie ihrer Wissenschaft entkleiden, avant que de pouvoir les faire revenir à l'état de nature où se doit trouver l'homme. Trübner war solch ein Maler von gesundem Menschenverstand. Viel dickes Blut floss in seinen Adern, sein breitgestirnter Kopf sass fest auf massiven Schultern, sein Auge war wie Courbets weit offen für Alles, was man sehen und berühren kann. Er schien eigens zur Welt gekommen, um zu beweisen,

dass ein Maler nur seine fünf Sinne nöthig hat, um die ganze Welt zu malen. Er fühlte einen Abscheu vor Allem, was nicht die Erde war, die er unter den Füssen hatte, dachte nicht daran, die Dinge schöner zu machen, als sie sind, noch sie in Compositionen zu zwingen, die sie in Wirklichkeit nicht haben. Er fand im Gegentheil, dass die Schöpfung sehr gelungen sei. So erklären sich seine Qualitäten und Fehler. Sein Phlegma hatte ihn verhindert, sich zeichnerisch die sattelfeste Grundlage zu erwerben, aber die Fähigkeit zu malen lag ihm im Blute und sein gesundes Gefühl, seine trotzige Selbständigkeit bewahrte ihn auch vor jeder Manier, vor jedem Costümschwindel und jedem Genrehumor. Er wusste nicht viel, aber was er wusste, verdankte er sich selbst. So entstand in seinen Bildern eine merkwürdige Mischung von rücksichtsloser Wahrheit und in die Augen fallenden Schwächen, von herzerquickender Gesundheit und seltsamem Unwissen. Er ist ebenso sympathisch wie tadelnswerth, ebenso in sich abgeschlossen wie ungleich. Was er auf mythologischem Gebiete sündigte, ist für seine Charakteristik belanglos. Es freute diesen gesunden, fleischfrohen Maler, sich im nackten Leibergewimmel von Gigantenschlachten zu ergehen. Er hat Kreuzigungen, den Prometheus mit den Okeaniden und viel Derartiges gemalt, aber doch zu wenig zeichnen können, um trotz der eigenartig selbständigen Auffassung zu nennenswerthen Resultaten zu kommen. Dagegen war er ein sehr grosser Porträtmaler. Seine Bildnisse sind, obwohl gleich denen Courbets psychologisch nicht bedeutend, mit das beste Stück Malerei, das damals ein Münchener lieferte. Durch spröde, unbestechliche Ehrlichkeit fesseln seine kleinen Figurenbilder, in denen er die intimen Reize helldunkler Interieurs gut und saftig malte. Als er sie ausstellte vor 20 Jahren, wurden sie nicht beachtet, da sie zu einfach waren und keine Zugeständnisse an den herrschenden Geschmack machten. Ihre schlichte Art und ihr grosser Ernst stand damals, als man ein Kunstwerk noch ausschliesslich nach seinem stofflichen Interesse beurtheilte, ihrem Verständniss entgegen. Erst als 15 Jahre später die gesammte deutsche Kunst in diese Bahnen einlenkte, erinnerte man sich, dass Trübner zu den Vorkämpfern gehörte. Nur Leibl hatte ein so sattes reiches Colorit, einen so breiten energischen Strich, einen so tiefen schönen Emailglanz der Farbe. Selbst sein Christus im Grabe, durch den er die Menge am meisten brüskirte, war als Studie im Sinne Riberas von einer Wahrheit und Wucht, über die nur grosse Künstler verfügen. Nament-

lich aber ist dieser rücksichtslose Darsteller der Wahrheit ein Landschafter von hoher Begabung und feinem Geschmack. Kraft, Einfachheit, ein schöner Sinn für grosse Formen und Tonwerthe in der Natur kennzeichnen da sein Wesen. Waldinterieurs von prächtiger Klarheit des Halbdunkels, Ausblicke auf stille Wasser, die kühl und grau im Dufte der Dämmerung liegen, moosbewachsene Felsen und weissschimmernde Birken wechseln mit Ansichten des Heidelberger Schlosses, mit weiten Fernsichten in die Mainebene, mit blühenden Kartoffelfeldern, malerischen Blicken auf Seeon und den verschiedenartigsten Aufnahmen des grünen Eilandes von Herrenchiemsee, das er besonders liebt und das ihm auf jedem Studiengang neue Schönheiten, neue Farbenreize und Stimmungen entdeckt. So ergänzt er als Landschafter gewissermassen Leibl. Sie Beide addirt enthalten die gleiche Summe von Kraft, wie in Frankreich Courbet.



XXXI.

## Das Problem der modernen Farbenanschauung.

COURBET und Ribot für Frankreich, Holman Hunt und Madox Brown für England, Stevens für Belgien, Menzel, Lenbach und Leibl für Deutschland — das sind die grossen Namen des modernen Realismus, die Namen der Männer, die der Kunst das moderne Leben, dem 19. Jahrhundert die Kunst eroberten.

Erst hatte es keine Malerei um der Malerei willen, nur eine Historien- und Genremalerei gegeben. Durch die literarische Richtung der ganzen Bildung ward eine einseitige Ausbildung des Verstandes auf Kosten der Anschauung gezeitigt. Die grossen Dichter und Denker nahmen die Nationen in Beschlag und zwangen auch den bildenden Künstler in ihre Bahn. Die Kataloge der Zeit belegen, dass die Ideen aus zweiter Hand, aus Büchern genommen, fast ausschliesslich vorherrschten. Literatur und Wissenschaft war der Stab, an dem die schwache Kunst tastend sich hielt. Die Historienmalerei sah ihr Ziel darin, als Hilfswissenschaft der Geschichte historische Ereignisse zu illustriren. Das Genre folgte und stellte Fragmente der Wirklichkeit zu novellistischen Episoden zusammen. In den gedruckten Lettern des Rahmens lag der Hebel für das Verständniss der Bilder, ihr Werth concentrirte sich in diesen Worten; was der Pinsel leistete, war nur die Uebersetzung und Umschreibung des Katalogtitels. Das Publicum aber ging in den Kunstverein, um dort Geschichte, Ethnographie, Länder- und Costümkunde zu studiren oder den komischen Einfällen erfindungsreicher Pinselhumoristen zu lauschen.

Jetzt war das brutale Uebergewicht des Stoffinteresses beseitigt. Man begann, nicht mehr Historien- oder Genremaler, sondern wirklich Maler zu sein. Die Hochburg des schlechten Geschmackes, die erzählende Malerei, war überwunden, die künstlerische Atmosphäre gereinigt, der Begriff L'Art pour L'Art wiederentdeckt, die Kunst wieder Herrin im eigenen Hause.

Und je mehr sie aus ihrer dienenden Stellung heraustrat, je mehr sie von der Bevormundung der anderen Disciplinen sich befreite, desto mehr begann sie in sich selbst zu erstarken. Eine Malerei, die auf die Beihilfe der Schrift verzichtet, ist nothwendig darauf angewiesen, alle Hilfsmittel des Metiers in Bewegung zu setzen, um durch rein künstlerischen Reiz den Mangel ausserartistischer Beigaben zu decken.

Als das Jahrhundert in's Leben trat, waren neu an den Bildern nur die Ideen. Die Werke waren grossartige Illustrationen zu moderner Gelehrsamkeit, herrliche Verdolmetschungen tiefer Gedanken. Die Formen waren den alten Meistern entnommen und die Recepte wurden auf den Academien bewahrt. Von Mengs bis auf Cornelius und Kaulbach, von David bis auf Cabanel und Bouguereau glaubten die Maler selbständige grosse Kunstwerke geschaffen zu haben, wenn sie den alten Classikern recht ähnlich sahen, und quittirten dankend das Lob der Kritiker, das, sofern es nicht ausschliesslich die Gedanken betraf, in Wahrheit immer nur den alten Meistern gebührte.

Um aus dieser Periode äusserlicher Nachahmung herauszukommen und mit eigenem Auge sehen zu lernen, musste die Malerei in's Volk gehen und hier von der Pike auf dienen: Jede neue Kunstepoche hat noch mit dem Realismus, mit treuester Wiedergabe des Wirklichen begonnen. Ihre zweite Phase bedeutete daher die allmähliche Eroberung der sichtbaren Welt und Hand in Hand damit das allmähliche Freiwerden von den Alten. Erst hatte man unter dem Druck der alten Meister diesen auch inhaltlich folgen zu müssen geglaubt und nicht für möglich gehalten, dass ein Vorgang aus der eigenen Zeit ebenso gut ein Meisterwerk ergeben könne, als ein Drama der Vergangenheit. Jetzt fängt die Gegenwart an, sich zu fühlen und in ihre Rechte zu treten. Man wies darauf hin, der Geist, aus dem die alten Kunstwerke hervorgingen, sei das Lebendige gewesen, die stimmungsvolle Beobachtung der Natur. Nicht um Nachahmung handle es sich, sondern gemäss des verschiedenen Zeitalters um verschiedene Arbeit, nur in gleich künstlerischem Sinn. Staubbedeckte moderne Arbeiter, Steinklopfer, Schmiede, Bauern traten an die Stelle der Wesen, die man nur aus den Museen kannte. Das Selbstbeobachtete verdrängte das Imitirte. Offene Augen, Respect vor der Natur war das Erste, was vom Künstler verlangt ward.

Zugleich erweitern sich die Principien der Composition. Als Courbet, Madox Brown und Menzel auftraten, ward ihnen vor-

geworfen, dass sie »kein Gemälde componiren könnten und die Gestalten willkürlich aneinander reihten, ohne Unterschied, wie sie sich den Blicken darbieten«. Die Begründung dieses neuen Compositionsprincips war die weitere reformatorische That dieser Männer: Sie gaben Compositionsgesetze, angepasst neuen Bedürfnissen. So lange die moderne Kunst die gleichen Stoffe wie die alten Classiker behandelte, konnten im Wesentlichen auch in der Anordnung die gleichen Principien befolgt werden, d. h. in erster Linie diejenigen, die man den Cinquecentisten entnahm. Ein neuer Inhalt aber verlangt ein neues Gehäus. Es war ein Zeichen der Unselbständigkeit, dass, was sich bei den alten Meistern auf natürlichem Wege aus den Stoffen ergab, alles Zufällige, für einen bestimmten Fall Gegebene — wie die Pyramidenform bei heiligen Familien — von den Nachahmern für etwas Absolutes genommen wurde. So ergaben sich die komischen Verzerrungen wie in Kaulbachs Narrenhaus, wo die Irren blos deshalb dieses lebende Bild formiren, damit dem Maler zu Gefallen der streng pyramidale Aufbau nicht gestört werde. Die frei empfundene Harmonie von einst ward bei den Nachahmern zur zwängenden Formel. Jetzt lautete die Forderung, dass keine Gestalt eines Bildes, kein einziges Glied eines Körpers ästhetischen Regeln zu Liebe der Logik der Situation widerspreche. Die schönsten Linien und elegantesten Gruppirungen sind falsch, wenn sie mit der Natur des Gegenstandes streiten. In den ältern Genrebildern kehrten dieselben allgemein bekannten, alten Bildern überkommenen Posen immer von Neuem wieder. Ueberall merkte man die Absicht, konnte genau sagen, warum diese Figur hier und nicht dort, so und nicht anders stände, sah immer statt der Natur den nach bekannten Regeln arrangirenden Künstler. Hier ist an die Stelle des Schemas ungezwungene freie Anordnung getreten, bei der unter anscheinender Nachlässigkeit geistreiche Berechnung sich birgt und die Einheit der Anschauung die mechanische Symmetrie ersetzt. Statt eines von Statisten umgebenen Helden sieht man, wie meist im Leben, lauter Nebenpersonen ohne Hauptperson. Die Elemente des modernen Lebens zum Bilde ordnen, doch ohne dass die ordnende Hand zu sehr bemerkbar, sie componiren und gleichwohl ihre Manigfaltigkeit wahren — dieses neue Compositionsprincip haben Courbet, Madox Brown und Menzel begründet, und indem sie es begründeten, gingen sie auf die wahre Tradition der Alten zurück, die Bilder so zu componiren, wie der gegebene Fall es fordert.

Nur eine beunruhigende Frage war noch offen: Wie die vorhergehende Generation die Form, so holte diese die Farbe noch nicht aus der Natur, sondern aus dem fertigen Vorrath alter Kunst.

Auch in ihrer Farbenanschauung bewegte sich die moderne Malerei in steil aufsteigender Linie. Als das Jahrhundert in's Leben trat, ging mit hochentwickelter literarischer und wissenschaftlicher Kultur die tiefste Barbarei des Farbengeschmacks parallel. Man hatte bis in die 20er Jahre weder Verständniss für Farbe noch Verlangen, sie ästhetisch zu geniessen, — sie war der herrschenden Richtung geradezu als unkünstlerisches Element verdächtig. Erst allmählich lernte die Malerei die Farbe als ihr eigenstes Ausdrucksmittel kennen. Langsam begann das Sehvermögen an den alten Meistern sich zu stärken und zu verfeinern. Die Namen der grossen Schulbildner Cornelius, Piloty, Diez, Ingres, Couture, Bonnat deuten an, wie schnell und erfolgreich man diese Etappen zurücklegte.

Namentlich die letztgekommenen — Courbet und Ribot, Lenbach und Leibl — verhalfen der modernen Kunst, auch coloristisch ihr Maturitätsexamen zu bestehen. Sie waren die Sensualisten der Farbe innerhalb einer Malerei, die bisher noch immer mehr zur Form oder zur Anekdote als zum eigentlich Malerischen neigte. Brüder der mächtigen Arbeiter der Vergangenheit, machten sie sich die Hülfsmittel der bonne peinture wieder in vollem Maasse zu eigen. Sie empfinden eine Wollust darin, Farben zu kneten, und diese Farben sind fett, saftig, braun. Die glatte, magere Behandlung von früher weicht einer breiten, derbkörnigen, pastosen; einfallendes Licht gibt Relief, ein markiger Pinsel zeichnet Schattenstreifen und Glanzlichter. Sie hatten gelernt, künstlerisch zu sehen; der farbige Abglanz der Dinge bedeutete ihnen das Leben. Sie freuten sich, malerische Gegenstände aufzuhäufen und nach ihren harmonischen Werthen zu reicher, toniger Gesammtheit zu ordnen. Seit dem 18. Jahrhundert sah man nicht solche Kraft und Saftigkeit der Behandlung, einen so vollen poetischen Farbengeschmack von theilweise bestrickender altmeisterlicher Feinheit.

Dieses Studium der alten Meister hatte jedoch auch Nachtheile im Gefolge. Der Zustand, in dem man die Werke der Alten sah, war nicht der ihrer ursprünglichen Frische, sondern der nachgedunkelte Galerieton, den sie im Laufe der Zeit bekommen. Man studirte die alten Bilder mit sammt der Schmutzkruste von zwei Jahrhunderten und gab den neuen so von Anfang an das

Aussehen, als hätten sie seit hunderten von Jahren in einer Gemäldegalerie gehängt. Das hatte nichts Unnatürliches, so lange den Alten auch in der Stoffwahl gefolgt wurde. Als die Romantiker nach der Kakophonie des Classicismus begannen, den Ton der religiösen Bilder der Renaissance auf das Geschichtsbild zu übertragen, trat das Conventionelle ihrer Farbenanschauung wenig hervor, da sie die coloristischen Motive selbst so arrangirten, dass sie möglichst in diesen Ton passten. Jetzt, nachdem man über das Genrebild in die Darstellung des modernen Lebens übergelenkt, aber musste sich nothwendig eine Dissonanz zwischen den neuen Stoffen und der alten Farbenanschauung ergeben: die neuen Menschen passten nicht mehr in die alte farbige Hülle. Indem man den altmeisterlichen Colorismus beibehielt, versündigte man sich am Stil der neuen Stoffe und war — in der Formenbehandlung realistisch — in der Farbenanschauung noch in Manier befangen.

*Courbet* verkündete als sein Programm: die Sitten, die Ideen, den Anblick seiner Epoche auszudrücken, mit einem Wort lebendige Kunst zu üben. Er bezeichnete sich als »aufrichtigen Freund der wahren Wahrheit« — »la véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation« — aber waren seine Figuren und war die Umgebung derselben coloristisch wahr? Theoretisch forderte er, man dürfe nur die Natur um Rath fragen, müsse sie immer mit eigenen Augen in absoluter Entäusserung seiner selbst studiren, die Tradition sei zu verachten — ein Hinderniss, das sich zwischen den Künstler und die wahre Wahrheit stelle. Er eiferte gegen die alten Meister, posaunte aus, dass er keine Lehrer hätte, dass er aus sich selbst hervorgegangen wie der Phönix. Seine Bilder bezeugen im Gegentheil das emsige Studium nach den alten Meistern, die er im Louvre studirte. Er brach mit den von der Vergangenheit dictirten Stoffen, mit den ewig wiederholten mythologischen und Geschichtsbildern, mit den durch die Tradition geheiligten Compositionsreglen — doch ohne in der Farbenanschauung zur Selbständigkeit zu gelangen. Wenn er Tizian einen alten Betrüger nannte, so war das eine schwarze Undankbarkeit von ihm, der Tizian sehr viel verdankte. Während er die alten Meister verleugnete, malte er als unbedingter Verehrer alter Bilder; liebte mehr als für seine neuen Stoffe passte, die braune Sauce und die rothen Schatten des 17. Jahrhunderts und war, ohne es zu wissen, in seinen modernen Arbeiterbildern der letzte der Bolognesen. Indem er sich in Gegen-

satz zu Cabanel und Bouguerau, den Carlo Dolci und Sassoferato des 19. Jahrhunderts stellte, warf er sich instinctiv dem in die Arme, der damals jene Eklektiker mit Gift und Dolch verfolgte. Und dieser — Caravaggio — hatte schwärzer als alle Andern gemalt. »Kellerlukenbilder« wurden schon von den Carracci seine Werke genannt, und wurde auf Vorgänge im Freien gerade diese Methode übertragen, so musste das nothwendig zu den grössten Unwahrscheinlichkeiten führen. Wo in der Natur eine reizende Feinheit flüchtiger Nüancen, ist bei diesem modernen Caravaggio aus der Franche-Comté eine erdrückende undurchsichtige Schwere. Er malte zwar moderne Steinklopfer, doch noch im Tone der Heiligen aus der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts. Seine Arbeiterbilder haben Museumsgeruch. Die Heimath seiner Menschen ist nicht das freie Feld von Ornans, sondern jener Saal des Louvre, wo die Bilder Caravaggios hängen. Und nicht im Luftton nur, selbst in der Farbe des Fleisches hat er, der Apostel der Wahrheit gelogen. Er glaubte noch, das Nackte sei braun, gab seinen Frauen, die in's Bad steigen, so dunkel schmutzige Farben, als hätte er nachweisen wollen, dass Baden zuweilen eine absolute Nothwendigkeit, und verrieth auch damit, dass er die Tradition bei den Bolognesen der Verfallzeit studirte.

*Alfred Stevens* hatte einen grossen Schritt gethan, indem er moderne Pariserinnen malte. Nachdem das Costümbild bisher die Wahrheit der alten Meister nur in den Rockschössen gesucht, welche die Mode ihrer Zeit ihnen vorschrieb, zog Stevens als der erste seinen Frauen das Gewand von 1860 an, so wie Terborg die seinen im Costüm von 1660, nicht von 1460 malte. Aber auch die Atmosphäre, in der die Pariserin des neunzehnten Jahrhunderts lebt, ist nicht mehr die, in der de Hooghs Frauen sich bewegten. Das ganze Leben ist heller. Heller sind die Ateliers, in denen die Bilder gemalt werden, heller die Räume, in denen zu hängen sie bestimmt sind. Noch der Delfft'sche van der Meer, der grösste Lichtmaler der Holländer, arbeitete hinter kleinen Butzenscheiben; in halbdunkle Patrizierwohnungen, »wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«, kamen seine Bilder zu hängen. Die alten Meister berücksichtigten diese Beleuchtungsverhältnisse genau. Die Goldstimmung der italienischen Renaissance stammt aus den alten, mit bunten Glasfenstern versehenen Domen, das Helldunkel der Niederländer entsprach den helldunkeln Ateliers, in denen die Maler arbeiteten, den schummerigen, braungetäfelten Räumen, für die sie ihre Bilder bestimmten. Das neun-

zehnte Jahrhundert beging auch hier den Fehler, das für einen bestimmten Fall Gegebene für etwas Absolutes zu nehmen. Die Räume waren längst hell geworden, da verdunkelte man noch künstlich die Ateliers, suchte durch farbige Fenster und schwere Vorhänge das Licht abzudämpfen, um in den Tönen malen zu können, welche die alten Meister dictirten. Stevens beleuchtete eine moderne Dame, eine Pariserin, die in einem Salon der Avenue de Jena sass, mit dem Tag des Gerard Dou, ohne zu bedenken, dass dies durch kleine Butzenscheiben durchgesiebte Licht zwar richtig war im Holland des 17. Jahrhunderts, doch nicht mehr richtig im Paris von 1860, in einem Salon mit grossen Fensterkreuzen und weissen Glastafeln ohne Bleiränder. Das hauptsächlich macht seine Bilder noch unwahr, verleiht ihnen eine altvlämische Schwere, etwas Erdiges, Lehmiges, das zum frischen Duft der modernen Pariserin nicht passt. Die Modernität ist durch ein gelbliches Glas gesehen, das die alten flandrischen Meister zwischen ihn und sein Modell hielten.

Auch *Ribot* ist als einzelne Persönlichkeit ein grosser Künstler, seine Werke sind Meisterwerke, ein Stück Wahrheit lag aber doch darin, wenn die Jungen ihn den letzten Repräsentanten der Schule der Kellerluken nannten. Er wie Courbet setzte noch die Kunst der Galerien fort. Ganz Stil und doch ganz Manier, bezeichnet er den Höhepunkt einer Richtung, in der die grossen Traditionen von Frans Hals und Ribera von Neuem Gestalt annahmen. Malt er die gleichen Dinge wie jene Alten, so ist er gleich gross wie sie, gleich echt und stilvoll, doch sobald er sich an Anderes macht, tritt der nachahmende Manierist zu Tage. Selbst etwas so körperlos Zartes wie Feldblumen, erscheint wie aus Wachs geformt. Seine Verachtung für das Leichte, Flüssige, Veränderliche, wie Luft und Wasser, tritt an seinen Seestücken hervor. Die Dampfschiffe pflügen unter dickem, schwarzem Gewitterhimmel durch eine grauschwarze See, als ob es durch graue Sandwüsten ginge. Die in Luft webende, im Licht gebadete Natur ist nicht so compakt und schwer, kennt keine solche Plastik der Erscheinung. Seine lesenden Frauen sind das Non plus ultra der Malerei, doch man ist erstaunt, dass Jemand in einem so dunkeln Raum lesen kann.

Ribots Parallele in Deutschland mit weniger malerischer Kraft und mehr Geist ist *Lenbach*. Als Maler von Copien, namentlich der Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, bildete er sich heran und absolvirte in diesen Jahren eine Schule für das Verständniss alter

Meister wie unter seinen Zeitgenossen keiner. Die Copien, die er als junger Mann für Graf Schack in Italien und Spanien anfertigte, sind wohl die besten Uebersetzungen des Pinsels, die überhaupt je entstanden. Tizian und Rubens, Velazquez und Giorgione hat er nachgeschaffen mit gleichem Zauber; kein Anderer versenkte mit solch verständnissvoller Schärfe sich in alle Feinheiten ihrer Technik, und mit Hilfe dieser Kunstgriffe, die er als Copist den classischen Meisterwerken absah, gab er dann auch seinen eigenen Arbeiten ihr vornehm altmeisterliches, galeriefähiges Gepräge. Seine Bilder bezeichnen den Höhepunkt des altmeisterlichen Malenkönnens in Deutschland. Als Carstens starb, war die Kunst der Malerei gänzlich aus dem Vermögen der Deutschen entschwunden; die ein Jahrhundert füllenden Bestrebungen der Nazarener, der Piloty- und Diezschule fanden in Lenbach ihren krönenden Abschluss. Mehr als er, konnte man den Alten nicht absehen, die Grenze war erreicht, und als der erste Sieger in diesem Distanzritt wird für alle Zeiten in der Kunstgeschichte Lenbach genannt werden.

In dieser Bedeutung liegt aber zugleich seine Schwäche. Derselbe Mann, der mit dem grössten Erfolg die altmeisterliche Hochschule besuchte, blieb zeitlebens als Student inscribirt, ohne selbst das Katheder zu betreten. Den Jahrhunderte alten, Person gewordenen Geist der Galerien hat Helferich ihn einmal genannt. An Geist und Auffassungskraft ein Riese, ist er in der Farbe noch heute Schüler der Alten, wie er es ehedem in Spanien gewesen. Er malt gut, malt vornehm und meisterhaft, doch immer in den Tönen seiner Lehrer. Stets steht ein alter Meister hinter den Bildern, dem er seine Geheimnisse mit hartnäckiger Zähigkeit abgelauscht: bald van Dyck, bald Tizian, Tintoretto, Rembrandt oder Reynolds. Und dieser Ehrgeiz, vor der Zeit wie ein alter Meister auszusehen, hatte zwei gefährliche Consequenzen: er wird Schuld sein, wenn Lenbach selbst nie »alter Meister« wird, denn viele seiner Bilder sind schon jetzt Ruinen; er hat ihn, den Schüler der Alten, auch veranlasst, farbig von der Natur abzuweichen in einer Weise, wie die Alten selbst es nie sich erlaubten. Die Wahrheit ist dem Galerieton geopfert, alle Gesichter, ob roth, ob bleich, sehen aus wie mit Lakritzensaft überstrichen. Keines seiner Bismarckbilder hat die wahre Gesichtsfarbe des Originals, die — bei Lenbach in goldigem Braun gehalten — in Wirklichkeit mehr jenes kreidig Rosige hat, wie es Richmond malte. Seine Damenbilder — statt duftig und frisch zu sein —

wirken ölig und schmutzig. Ein Mann, der mit Lenbachs Geist coloristisch eine grössere Ehrfurcht vor der Natur verbände, der die Natur selbst, nicht nur die Töne der Alten fühlte, würde heute als Ideal eines Porträtmalers vorschweben.

Damit ist angedeutet, wohin die Weiterentwicklung gehen musste. Eine wahrhaft neue selbständige Kunst musste schliesslich auch von der Renaissancefarbe, dem Kirchenton und dem Helldunkel der hinter bunten Scheiben und Butzenfenstern gemalten Bilder sich frei machen. Man musste einsehen, dass die an sich ausgezeichneten Mittel der altspanischen und altholländischen Schule zwar vollkommen am Platze waren für unheimliche Märtyrerscenen oder ruhige Interieurs mit Bauern und dicken Matronen, aber dass sie unmöglich weder dem im Freien spielenden Arbeiterbild beikommen konnten, noch den raffinirten Interieurs unserer Tage und diesen zarten, blassen, in Seide geschnürten Pariserinnen, diesen Menschen einer neuen Zeit. Eine andere Zeit verlangt andere Mittel. Nicht die Stoffe allein ändern sich, auch die Art, wie sie gemalt sind, muss die Marke der Zeit tragen. Man durfte die Natur nicht länger durch das Prisma alter Bilder betrachten, musste das »beau par la vérité« auch zum coloristischen Princip erheben. Die alten Meister selbst waren Leitsterne auf diesem Wege.

Als Courbet, Ribot und Lenbach sie in den 60er Jahren studirten, ahnte noch Niemand, dass die Holländer und Italiener vielleicht erst mit dem Alter so braungelb geworden. Die Gegenwart weiss die Farbe vom Firniss zu scheiden. Nachdem eine Anzahl hervorragender Restauratoren die Münchener Pinakothek, die Londoner Nationalgalerie und die holländischen Museen einer vollständigen Reinigung unterzogen, erst da trat zu Tage, dass die alten Meister ursprünglich einer solchen Uebersetzung der Natur in das Angeräucherte sehr ferne standen. Die vom Schmutz befreiten, regenerirten alten Gemälde wurden selbst classische Zeugen gegen die Ansichten, die bisher über das Colorit der alten Meister geherrscht. Nun erst trat die Farbenfröhlichkeit zu Tage, nun leuchteten die Bilder wie einst, das Fleisch war nicht mehr Leder, nicht isabellenfarbig die Wäsche, licht wurde der Himmel, die Schatten klar; das sogenannte Warme, Goldige verschwand, wo es trüber Firniss gewesen, und kam zu erhöhtem Glanz, wo der Maler es ursprünglich gemalt hatte. Nun sah man, dass der Rost des Alters, die Patina der Jahrhunderte, das Ruinenhafte unmöglich das vom Künstler zu erstrebende Ziel sei, man er-

kannte, dass man neue Gegenstände zwar, aber nach missverstandener alter Methode gemalt, und es begann das Streben, auch in malerischer Beziehung wieder selbständig zu werden, wie die Alten selbst es gewesen.

Den Praerafaeliten und Menzel kam das Problem am frühesten zum Bewusstsein. Sie waren nie in altmeisterlichen Tönen befangen, sondern haben sich schon in bewussten Gegensatz zu den Alten gestellt. Der Kampf gegen die »braune Sauce« bildete sogar einen wesentlichen Punkt im Programm der Brotherhood. Sie protestirten gegen den conventionellen Colorismus ebenso heftig wie gegen den Linienschwung der überlieferten Schönheitsregeln. Wie kommt es, fragt Ruskin in jener Stelle, in der er die Werke der Cinquecentisten seiner zersetzenden Kritik unterzieht, wie kommt es, dass das Licht nur auf die Mittelgruppe fällt und alles Andere in Schatten lässt? Aus welchem Material besteht die Welt, dass diese Schatten alle von demselben Braun sind? Die Natur kennt das rothgoldige Licht, die braunen Schatten, das warme blühende Fleisch nicht, das an den Bildern der Venezianer und ihrer englischen Nachahmer besticht. Nicht in der Zeichnung nur, auch in der Behandlung des Lichtes, des Schattens und der Farbe seien die wirklichen Effekte der Natur getreu zu copiren ohne Rücksicht auf conventionelle Abtönung. Die Cinquecentisten gaben Symphonien in braun, aber haben sie je grünes Gras, gelben Sand und blauen Himmel gemalt? Alle diese goldenen und silbernen Galerietöne, die man bisher nachgeahmt hätte, seien in Wahrheit eine angenehme Lüge. Statt braune Saucen zu brauen, müsse man draussen im Freien das Licht studiren, wie es auf den Körpern spielt, die wahren Farben der Natur in ihrer vollen Intensität auf die Leinwand setzen. Die Bilder der Praerafaeliten sind coloristisch verschieden von Allem, was der Continent in jenen Jahren malte. Ihre Fleischtöne sind fleischfarben, die Schatten blau, Bäume und Wiesen grün — zu einer Zeit, als sie in Frankreich noch durchgängig braun waren. Mit grösster Kühnheit sind die individuellen Farben in vollem blendenden Licht gegeben.

*Holman Hunt* wagt in seinen »zwei Veronesern« schon 1854 das Problem des durch Blätter rieselnden Sonnenlichtes, malt ein Waldinneres mit hüpfenden Sonnenflecken und goldigen Sonnenstrahlen, die auf moosbedeckten Baumstämmen spielen. In seiner Flucht nach Aegypten dehnt sich eine graublaue, klare, orientalische Nacht aus, hellfunkelnde Sterne stehen am Himmel,

Wachtfeuer brennen. In einer Zeit, als anderwärts die Maler sich begnügten, im Sommer irgendwelche Skizzen zu machen und im Winter mit beliebigen Figuren zu staffiren, führte Hunt streng die Einheit von Figuren und Umgebung durch. Der Hintergrund von »Christus als Licht der Welt« wurde in den kalten Nächten eines englischen Novembers bei flimmerndem Lampenlicht gemalt; das landschaftlich sehr reizvolle Bild der »englischen Küsten« malte er Strich für Strich im Freien fertig, im Herbst, vor den steilen Klippen von Sussex. Die üppigen Wälder von Kent im Oktober mit ihren dicken Stämmen und schillernden, grünen Blättern ergaben die Scenerie für »Valentine und Proteus«. Für seinen »Schatten des Todes« hat er die Landschaft von Palästina mehrere Jahre lang täglich zu denselben Stunden studirt. Um seinen »Sündenbock« zu malen, arbeitete er Monate lang an der todten See.

Noch beachtenswerther ist die Sachlichkeit in Beleuchtung und Farbe, deren *Madox Brown* sich befleissigt. Schon in den 40er Jahren, also vor Millet, hatte er begonnen, seine Bilder im Freien zu malen, sich bemüht, ihnen die volle Helligkeit des Sonnenlichtes zu geben. Seine Reise nach Italien bestärkte ihn in diesen Bestrebungen. Masaccio und Filippino Lippi hatten, wie er dort sah, nicht den Atelierton; sie, wie die gleichzeitigen Niederländer Rogier van der Weyden und Memlinc, malten hell; erst später — durch Correggio — kam das Helldunkel, dann — als die Akademiker von Bologna die nachgedunkelten Bilder der Cinquecentisten nachahmten — die Sauce, aus der man aber sofort wieder auftauchte, als Rubens, der grosse Lichtträger des 17. Jahrhunderts, erschien. Das »Work« bezeichnete das Schlussergebniss seiner pleinairistischen Experimente. Er versuchte den Vorgang so zu malen, wie er sich auf der Strasse abspielte: im blendenden Sonnenschein. Die Sonne rieselt durch die Bäume und besät die Röcke der Arbeiter mit unzähligen hellen Pünktchen.

Aber — wie so häufig im 19. Jahrhundert — die Engländer fanden den Edelstein, doch sie verstanden ihn nicht zu schleifen. Die Praerafaeliten wirkten anregend, indem sie mit ihrem Drängen auf elementare Farbenwirkungen das coloristische Gefühl anreizten und schärften. Sie versuchten aus der braunen Sauce herauszukommen und in schlichter selbständiger Beobachtung den Lokaltonen gerecht zu werden. Sie malten in möglichst ungebrochenen, scharf accentuirenden Farben die Bäume grün, den Boden grau, den Himmel

blau, die Sonnenstrahlen gelb. Doch das Resultat war in den meisten Fällen wenig erfreulich, fast immer eine harte Buntfarbigkeit von grellstem Effekt. Ihre Kühnheit hat etwas Barbarisches. Die Wärme und Weichheit fehlt, die Atmosphäre hält das Ganze noch nicht versöhnend und harmonisirend zusammen. Selbst Madox Browns Work ist ein verletzendes Chaos schreiender Farben. Die hellen Kleider, die blauen Blousen, die rothen Uniformen wirken bunt und unruhig. Das Problem ist angepackt, doch die Ausführung hart und roh geblieben.

Von *Menzels* Bildern gilt — vielleicht in geringerem Maasse — das Gleiche. Auch er steht in der malerischen Anschauung nicht ganz auf der Höhe. Er malt zuweilen geistvoll und funkelnd — etwa die Mitte haltend zwischen der ruhig sachlichen Malerei Meissoniers und der kraus schillernden Fortunys; er verpufft ein flackerndes, raketenhaft sprühendes Feuerwerk — aber ist im Grunde doch aus dem Holz geschnitzt, aus dem man die Zeichner macht. Manchmal ist's staunenswerth, wie sein Pinsel über Costüme, Ornamente und Baulichkeiten schwirrt, doch er denkt nicht in der Farbe, diese tritt ergänzend zur Zeichnung, entsteht nicht von vornherein ebenbürtig mit ihr. So sehr er in seiner Schmiede versucht hat, Rauch und Qualm zu malen, hatte er doch für das atmosphärische Leben noch kein Verständniss; darum stören fast immer grelle und harte Farbenklänge in seinen Werken. Sowohl die Piazza d'Erbe wie die Abfahrt Kaiser Wilhelms wirken im Bilde bunt und unruhig und bekommen erst in der Photographie, auf Schwarz und Weiss reducirt, etwas von der Einfachheit, die den Originalen zu wünschen. Die besten seiner Zeichnungen können unbeschadet neben Dürers Handzeichnungen stehen — seine Bilder gleich hoch zu stellen, ist unmöglich, da ihnen die Ruhe, die abgeklärte Harmonie fehlt.

So berühren sich hier die Gegensätze. Courbet, Ribot und Lenbach sind die grössten Kenner der Farbe, die Europa bis dahin sah, aber sie sind es auf Kosten der Wahrheit, sind, in den alten Meistern aufgehend, noch nicht zur eigenen Farbenanschauung gekommen. Menzel und die Praerafaeliten verschmähten die alten Meister, aber ihre Farbenanschauung behielt etwas Ungebildetes, Primitives, Zerrissenes. Ihre ganze Schaffensart, das Ziel, das sie sich setzten, verhinderte sie, zur wirklichen Harmonie zu gelangen.

Für die Praerafaeliten wie für Menzel stand, obwohl sie keine eigentlichen »Genremaler« waren, doch immer noch der Gedanke,

vielleicht das psychologisch Interessante, nicht das Malerische einer Scene, im Vordergrund. Sie verzichteten, obwohl sie nicht genrehaft witzelten, doch nicht auf den erzählenden Inhalt. Was für eine Fülle von Gedanken hat Madox Brown in seine Bilder gelegt! Schon sein »Abschied von England« erzählt eine ganze Geschichte. Ein echter Maler hätte das Schiff, das Ehepaar, Himmel und Meer gemalt. Madox Brown hängt im Hinterdeck an Stricken eine Reihe Kohlköpfe auf — nicht aus malerischen Gründen, nur um anzudeuten, dass eine lange Ueberfahrt, keine Vergnügungsreise gemacht wird. Dass die Familie zu arm ist, um erster Classe zu fahren, wird durch die Umgebung commentirt. Hinter dem Ehepaar bemerkt man das Auge einer Frau, eine Hand, die eine Pfeife hält, die Füsse eines kleinen knieenden Jungen und den obern Theil vom Gesicht eines jungen Mädchens, das einen Apfel verzehrt. Es ist die anständige Familie kleiner Kaufleute, der Vater, die ältere Tochter und zwei Kinder; die Mutter ist todt. Das ergibt sich daraus, dass die Hand der älteren Schwester einen schwarzen Wollhandschuh trägt. Dahinter steht ein Taugenichts, der bei einer Rauferei die Zähne verlor und grinsend seinem Vaterland die Faust macht. Ohne Zweifel ist die Bewegung von rohen Flüchen begleitet, denn eine alte Dame, vielleicht die Mutter des Nichtsnutzes, hebt ihre Hände entrüstet zum Himmel, während ein anderer Strolch mit rothem angetrunkenem Gesicht durch eine freudige Pantomime seinen Beifall kundgibt. Ohne Zuhülfenahme des geschriebenen Wortes ist im Bilde eine ganze Geschichte niedergelegt.

Im »Work« wird die Aufhäufung solcher Details auf die allerhöchste Spitze getrieben. Eine einfache Strassenscene sollte gemalt werden, aber in Browns Kopfe verwandelte sie sich in eine symbolische Darstellung der Arbeit. Die von ihm selbst verfasste Beschreibung umfasst drei enggedruckte Seiten. Es genügte ihm nicht, in dem Rahmen alle Typen des englischen Erdarbeiters zu vereinigen: den Jungen, lachend und hübsch, den in der Blüthe der Jahre, fleissig, aber ein Glas Bier nicht verschmähend, den Alten mit kräftigen Gliedern, den nichts von der Arbeit ablenkt, den Faulen, der die Andern aufhetzt. Nein, um diese Arbeitergruppe drängen, stossen und schieben sich die verschiedensten Personen, die durch irgend eine Gedankenverbindung sich in Zusammenhang bringen liessen mit der Idee der Arbeit: Ingenieure, Philosophen, ausgehungerte Irländer, Schnitter, Blumen- und Orangenverkäuferinnen, Polizisten, Träger von Plakaten,

Kuchenverkäufer, Strassenjungen, junge Damen, die kokett sind, und alte Damen, die moralische Brochüren vertheilen, auch eine junge Dame zu Pferd, die ihren Vater auf dem Spazierritt begleitet. Ein Bettler, der Vergissmeinnicht feilhält, geht links zum Bilde heraus. Vorn spielen arme Kinder, Soldaten führen ihren Schatz aus. Der Bretterzaun ist mit bunten Affichen bedeckt, auf denen jeder Buchstabe sorgfältig gemalt ist. Rechts im Schatten eines Baumes stehen im Gespräch zwei Arbeiter des Geistes: Carlyle und D. Maurice. Eine Gruppe ist über die andere gehäuft, so dass sie der Rahmen kaum fasst.

In ähnlicher Weise sind Menzels Arbeiten concipirt. Auch seine Bilder erreichen nie den Eindruck malerischer Harmonie, da sie mit zu unruhigen Details überladen, mit dem Verstand mehr als dem Auge gemalt sind. Was an der schönen Büste, die Reinhold Begas vom Meister modellirte, in erster Linie auffällt, ist die breite, faltenreiche, denkende Stirn. Der Mund ist hart, hermetisch verschlossen, nichts verrathend von den Empfindungen, die in diesem Kopfe leben. Das Auge, von dicken, struppigen Brauen beschattet, blickt kalt gradeaus, als mustere es einen Gegner und suche die Stelle, an der er am sichersten verwundbar. Unter dem festen, muskulösen Hals setzt ein zwerghafter Körper an, dessen Schmalbrüstigkeit selbst der weite, schlottrige Rock verräth. Das ganze Leben concentrirt sich im Schädel, einem unendlich durchciselirten, von tausend blauen Aederchen durchzogenen nackten Schädel. Diesem Aeussern entspricht seine Kunst. Der grosse Kopf des Malers ist der unendliche Ideenbehälter, durch den allein sie gespeist wird. Das Herz ist zu wenig entwickelt, um an der Stoffzufuhr theilzunehmen. Was ihn kennzeichnet, ist vorwiegend seine epigrammatische Schärfe, sein überlegener Verstand, sein kaltwitziges, auf Pointen hin arbeitendes Berlinerthum. Es steckt in ihm noch ein wenig von Hogarth, es fehlt ihm die Zärtlichkeit. Wo man Versenkung, liebevoll hingebende Beobachtung möchte, führt überlegene Ironie und kalte Satire das Wort. Mit dem Bleistift bewaffnet, analysirt er jeden, den er aufgreift, in der grossen Komödie des Lebens, aber er ist nie — auch als Mensch nie — verliebt gewesen. Seine Charakteristik streift, weil sie epigrammatisch geistreich sein möchte, zuweilen an Caricatur. Es freute ihn, das Allerflüchtigste zu fixiren, die momentanste Bewegung und das zuckendste Mienenspiel, dadurch erreichte er das sprühende Leben seiner Bilder, aber

gewöhnlich auf Kosten ruhiger Objectivität. Seine Bilder sind mehr Epigramme als Schilderungen. Im »Ballsouper« schreibt er eine Satire auf Eleganz und Oberflächlichkeit, Unterwürfigkeit und Hochmuth. Beim »Diner in Sanssouci« sind alle Gesichter geröthet. Alle Gäste machen die verdienstlichsten Anstrengungen, sich in Heiterkeit und Esprit hinaufzuschrauben, lachen, als würden sie von unsichtbarer Hand gekitzelt. Man glaubt den Einen zum Andern sagen zu hören: haben wir Geist; haben wir viel Geist, wir können gar nicht zu viel haben. Wir sind zu keinem andern Zweck da, als Geist zu haben. Was würde die Welt sagen, wenn sie erführe, dass wir beim grossen Friedrich dinirt und keinen Geist gehabt haben. Wenn er die feierliche Procession in Gastein malt, vergisst er nicht, als komische Hauptfigur den blasirten Touristen anzubringen, der, nachdem er im Schweisse seines Angesichts zu dem Schauspiel gelaufen, nun der ländlichen Feierlichkeit hochmüthig gelangweilt den Rücken dreht. In das geschäftige Gewimmel der Piazza d'Erbe muss eine Familie von Engländern gerathen sein, die all den Forderungen und Anerbietungen, mit denen sie die Marktbummler umringen, trotz des gezogenen Portemonnaies, vollkommen hülflos gegenüber stehen. Der Engländer der Wirklichkeit, der elegante, ruhige, welterfahrene Kosmopolit, den Nichts auf der Welt aus der Fassung bringt, wird des komischen Effektes zu Liebe durch den Theater-Engländer ersetzt, der vor 30 Jahren eine stehende Figur der Fliegenden Blätter bildete. Dieses absichtliche Anhäufen von gesucht geistreichen Einzelbeobachtungen nimmt Menzels Bildern die Wahrheit. Nicht naiv — ironisch ist seine Darstellungsart. Er ist überreich an Einfällen und persönlichen Anmerkungen, trägt zu viel Kleinkram zusammen, macht die Kunst zum Kunststück, sucht stets zu verblüffen durch Vorbringung irgendwelcher unvermutheter, boshaft durchkreuzender Nebendinge. Seine Malerei ist Realismus, sofern sie nichts mehr in der Natur als unschön ausschliesst und auf conventionelle Töne stimmt. Aber sie ist weniger wahr, als die der alten Realisten, weil sie die Wahrheit nicht ganz, sondern nur eine willkürliche Anhäufung von Fragmenten der Wahrheit gibt. Er erzählte und moralisirte nicht mehr wie die früheren Genremaler, aber er addirte noch zu viel. Es fehlte ihm noch die Einfachheit.

*Wilhelm Leibl* hat die Einfachheit, die Menzel und den Praerafaeliten mangelt. Er ist nicht satirisch, sondern das Non plus ultra der Sachlichkeit, und auch von Courbet, Ribot und Lenbach durch

seine weniger altmeisterliche Farbenanschauung getrennt. Er hatte, nachdem er anfangs ebenfalls Schüler der Alten gewesen, sich später von der Virtuosität zu naiver Selbständigkeit durchgearbeitet und mit seinen Augen von vorn anzufangen versucht, indem er alles Strich für Strich genau nach der Natur, wie er es sah, abmalte. Er setzte sich dicht vor das Modell, und sein unerbittlicher Blick sah über keine Runzel, kein Härchen weg. An dem schwarz- und blaugemusterten Ginghamkleid der Miesbacherin konnte man jedes Karrée, an den Joppen der zeitunglesenden Bauern jede Haarfaser sehen; jede Schwiele, jede Stirnfalte war naturgetreu reproducirt. Sein unglaubliches Können ermöglichte ihm, mit unerreichter Wahrheit die Oberfläche harter Substanzen, gewebter Stoffe, runzlicher Gesichter wiederzugeben. Seine Tischplatten, Kachelöfen, Fussböden, Kirchenstühle, Schnapsflaschen, Biergläser waren von greifbarer Echtheit, seine Bauern unheimliche Doppelgänger der Natur. Was er gab, war Wirklichkeit, hier hatte man jene »wahre Wahrheit«, von der Courbet sprach. Und gleichwohl wirkten auch Leibls Bilder noch unvollkommen. Gerade durch die Gewissenhaftigkeit, mit der er ihre Vollendung langsam herbeiführte, hatten sie etwas Trockenes, Hartes bekommen. Die Wiedergabe zuckenden Lebens gelang ihm nicht. Alle seine Bauern sitzen unbeweglich da wie Wachsfiguren und thun, als ob sie die Stimme des Photographen hörten: jetzt stillhalten. Selbst wenn zwei im Gespräch dargestellt sind, spricht der eine nicht und der andere horcht nicht, beide halten still und — lassen sich malen. Man fühlte, dass der lebendige Eindruck der Natur nur erzielt werden könne, wenn theils weniger, theils mehr gegeben werde als Leibl gab. In der Wiedergabe der Oberfläche fester Substanzen that er des Guten zu viel. Diese Unendlichkeit von Einzelheiten wirkte eher bedrückend auf die Darstellung. In der Wiedergabe des Milieus aber leistete er zu wenig. Man wollte Erdgeruch athmen, Wohnzimmeratmosphäre, Landluft. Leibl schilderte nur die Sache, nicht auch das Milieu, sah die Dinge nur plastisch, nicht in die Atmosphäre getaucht. In seinem Streben, eine peinlich fleissige, redlich mühsame Abschrift der Wirklichkeit herzustellen, hatte er gleich Courbet nur die festen Substanzen gemalt, nur das, worauf er seine schwere Hand legen konnte, sich angeeignet. Er malte noch die Materialität der Dinge ohne ihren Duft.

Auf ähnlicher Stufe hatten vor dem Auftreten der Fontainebleauer die Landschafter gestanden. Als diese sich von der Manier

des Classicismus befreien wollten, versuchten sie ebenfalls, mit äusserster Sorge die kleinsten Partikelchen der Dinge zu copiren, strebten eine mathematische Präcision in der Wiedergabe auch des Kleinsten an und — neutralisirten durch solch spitzpinselige Detailarbeit den Gesammteindruck, die »Stimmung« ihrer Bilder. Die Figurenmalerei stand jetzt vor demselben Problem, wie die Landschaft zu Constables und Corots Tagen. Es kam zum Bewusstsein, dass die Malerei gar nicht die Aufgabe habe, trocken die Wirklichkeit abzuschildern, sondern dass sie, gleich der Musik und Poesie nur die Empfindungen vermitteln soll, welche die Aussenwelt in der Seele des eigenartig betrachtenden Künstlers erregt. Man wollte lernen, schlagend den Eindruck einer Naturscenerie festzuhalten, ohne mit der nur dem analysirenden Auge wahrnehmbaren Wiedergabe der Einzelheiten sich aufzuhalten. Man wollte versuchen, das Wesentliche zu erfassen, das zitternde Leben, die duftige Essenz der Dinge, auf dass ein Bild entstehe ihres geheimsten Wesens, der Pulsschlag fühlbar werde, der das Leben der Natur künde. Wie sie auf ein naives Auge wirkt, einfach, kunstlos, unmittelbar, elementar, so sollte sie auch im Bilde lebendig werden, als ob sie darin athme. Statt mühsam ein Stück Wirklichkeit zu reproduciren, wollte man mit Wenigem »suggestiv« wirken, an die Stelle der Detailmalerei sollte die »expression par l'ensemble« treten.

Wo aber und wie beginnen? In der Kunst wie in der Politik und Natur gibt es Gewitterstimmungen. Die ganze Welt lebt in der gleichen Atmosphäre, eine Schwüle bemächtigt sich der Gemüther. Es ist, wie wenn eine grosse Menge in zu engem Raum eingekeilt ist, die Luft wird erst frei, wenn Einer auf den Gedanken kommt ein Loch zu schlagen. Solch drückendes Gefühl einer Uebergangsstimmung lag um 1870 über der europäischen Kunst. Ein Jeder dachte mit Ibsen: »Es muss eine neue Offenbarung kommen«, und sie wurde den abendländischen Malern durch eine Botschaft die der Osten erliess.



XXXII.

## Die Japaner.

IN demselben Jahre, als Millet seinen Vanneur ausstellte und Courbet seine Steinklopfer malte, starb fern im Osten ein Mann, der hiess Hokusai — der letzte grosse Vertreter einer Jahrtausende alten Malerei, die keinen Rafael, Correggio oder Tizian hatte und gleichwohl Kunst war in des Wortes erhabenster Bedeutung. Schon Marco Polo, der grosse Reisende des Mittelalters, hatte von dem merkwürdigen Lande »gen Sonnenaufgang« erzählt, dessen Boden zu betreten ihm nicht vergönnt war. Das 18. Jahrhundert erlebte eine Revolution seiner Kunstansichten, als die ersten japanischen Porzellane und Lackarbeiten an den Höfen von Dresden und Paris eintrafen. Noch der alte Ludwig XIV. begann Gefallen zu finden an Götzen, Pagoden und »mit Blumen bedruckten Stoffen«. Die Werke bildeten binnen Kurzem einen bedeutenden Theil der vornehmen Sammlungen und führten zu der Gegenströmung gegen den starren Despotismus des pomphaften Lebrunschen Stils. Die Japaner vermittelten Europa die zwangloseren Grundsätze einer freieren Schönheitsanschauung; sie brachten die Vorliebe für das Unsymmetrische, Capriciöse, Bewegte — all das, wodurch sich der reizende Stil Louis XV. von der langweilig akademischen Kunst Louis XIV. unterscheidet. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts griff Japan zum zweiten Mal umwälzend in den Entwicklungsgang der europäischen Malerei ein. Und betrachtete man früher die japanischen Erzeugnisse als Curiositäten, denen ein Platz in den Raritätenkabineten angewiesen ward, als Spielereien, an denen mehr die Kunstfertigkeit der Herstellung als der künstlerische Werth geschätzt wurde, so war es der Gegenwart vorbehalten, der japanischen Kunst als solcher gerecht zu werden.

Was für Griechenland Aegypten oder Kleinasien, war für Japan China.

Schon im 2. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hatten nach der Legende chinesische Künstler sich im Lande niedergelassen

und den Japanern die Kenntniss der alten chinesischen Kunst vermittelt. Unter ihrer Anleitung wurden zahlreiche Schulen gegründet: die Architektur, das Ciseliren von Metall, die Holzschnitzerei, die Stickerei entwickelten sich rasch und überholten bald ihre chinesischen Vorbilder. Von China kam auch die Malerei, die ebenfalls schnell in eigenartige Bahnen lenkte, wenigstens feiern alte Historiker schon den Apostel des Buddhismus, Kobo-Daishi als einen Künstler, der sich ganz von der Nachahmung des chinesischen Stils befreit hätte. Die Seele Ostasiens nimmt in einem neuen Leibe Gestalt an, die grosse ästhetische Erbschaft Chinas wird von dem kleinen Volke Nippons angetreten, das diesen Schatz als eine Gesammtheit geschichtlicher Ueberlieferungen und religiöser Lehren ehrfurchtsvoll aufnimmt. Die Maler beginnen mit der Reproduction der Ideale einer abgeschlossenen Civilisation, doch schon während sie sich in die Gefolgschaft der chinesischen Künstler begeben, weisen ihre Instincte sie auf eine eigene Geistesentwicklung hin. Bereits im 9. Jahrhundert enthielten die Tempel und Paläste Japans eine Menge berühmter Bilder, einheimische und chinesische. Unter den fremden genossen diejenigen Wutaotzes die höchsten Ehren, der als mächtigster Maler seines Landes gefeiert wird. An ihn schloss sich Kanaoka, der grösste japanische Maler des 9. Jahrhunderts, in dem sich die grosse, ernste, hieratisch strenge Kunst des japanischen Mittelalters verkörpert. Was damals für die byzantinischen Künstler Christus, war für die japanischen Buddha. Dort der abgezehrte, schmerzverklärte Tröster am Kreuz, der entblösst bis zur Hüfte, seine Wundmale zeigt; hier Buddha, der im Tempel von Nera, auf einem Riesen-Lotus, abgelöst von Allem, was die Ruhe der Seele trüben könnte, in unergründliches Sinnen versunken scheint. Das Buddhabild Kanaokas, das der Louvre besitzt, übertrifft an ernster Erhabenheit die berühmtesten altchristlichen Mosaiken. Ausserdem schuf er die Portraits der grossen Weisen und malte in einem Tempel von Nuinai Pferde von so sprühendem Leben, dass sie — ein Seitenstück zu den Vögeln des Zeuxis — »um die Mitternachtsstunde ihren Rahmen verliessen und in schnaubendem Galopp über die Felder rasten«.

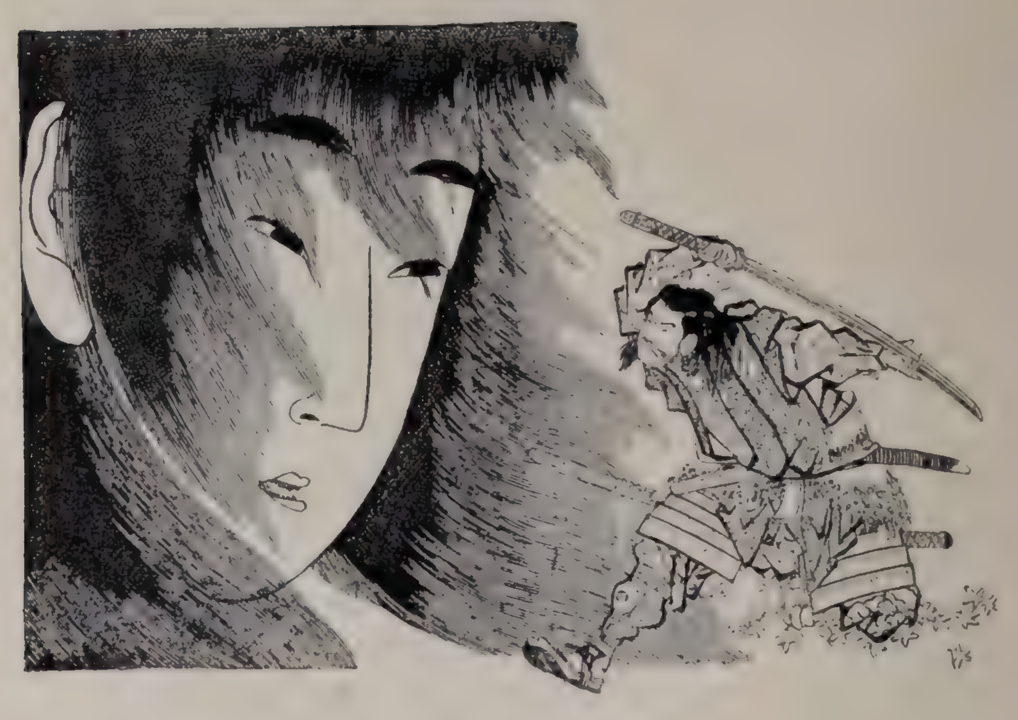
In diesen Bahnen blieb die japanische Kunst bis zum 14. Jahrhundert. Die meisten Maler waren gleich den europäischen Mönchen. Ihre Malerei erstarrte wie die des Occidents allmählich in scholastischen Formeln. Und wie in Italien die alte religiöse Kunst, bevor sie der weltlicheren Masaccios Platz machte, sich noch einmal in

ihrer ganzen Mystik in Fra Anglico manifestirte, so blühte die grosse ideale Seite des japanischen Mittelalters in den Werken Cho-Densus voll und herrlich aus, der auch in seinem Leben manchen Zug der Verwandschaft mit dem frommen italienischen Mönch gemein hat: er war wie dieser ein Mann von tiefer Religiosität, fremd allen menschlichen Leidenschaften, der nicht zu eigenem Ruhm, sondern zur Ehre Gottes arbeitete, so dass ihn seine Oberen zwingen mussten, eine Signatur auf seine Bilder zu setzen. Die Reisenden, die seine Werke in Japan sahen, nennen ihn neben Kanaoka als den religiösesten, feierlichsten der japanischen Maler, als den, der seinen Figuren den übernatürlichsten, weltentrücktesten Ausdruck gab, und ein Bild im britischen Museum gestattet die Controle dieser Lobsprüche. Weniger glücklich als Fra Angelico, fand er indessen keinen Gozzoli, sein Werk weiter zu führen. Bei seinem Tode 1427 verfiel die religiöse Malerei in leere Routine, während sich ausserhalb der Klöster die profane Kunst der Tosa- und Kanoschule entwickelte.



*Hokusai im Costüm eines japanischen Kriegers.*

Episoden aus dem Leben der Weisen, der Helden, der japanischen Priester, Legenden- und Romanstoffe, die Tänze, Feste und Ceremonien des kaiserlichen Hofes, stilisirte Landschaften, Thiere und Pflanzen beschäftigten fortan den Pinsel der Maler. Die Kunst dehnte ihr Beobachtungsfeld aus, begann den Menschen selbst, die Sitten, die Künste, die Gewerbe, die Scenen des öffentlichen und häuslichen



*Hokusai: Geistererscheinung.*

Lebens in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Das Haupt dieser Bewegung, die in der Geschichte der japanischen Malerei einen ähnlichen Aufschwung wie in Europa die Renaissance bezeichnet, war Iwasa Matabe. Und je weiter man die japanische Kunstgeschichte verfolgt, desto auffälliger erscheint die Aehnlichkeit, die ihr Entwicklungsgang mit dem der europäischen aufweist. Wie in Europa war die primitive Kunst in Japan eine religiöse, ausdrucksvolle Kunst, wie dort bezeichnete das 15. Jahrhundert eine Aera der Renaissance, das Aufkommen eines neuen mehr realistischen Stils, und das 17. Jahrhundert führte gleichfalls zu ähnlichen Resultaten. Die ruhmreiche Epoche Genrokus war für Japan ein Zeitalter Louis XIV.; die Maler pflegten noch die Traditionen der Renaissance, doch mit einem wachsenden Streben nach Adel und eleganten, zuweilen bombastischen Schwung. Das Colorit wurde festlicher, der Geschmack im Componiren schwungvoller und routinirter. In Korin besass das 17. Jahrhundert seinen Caravaggio, einen Mann von urwüchsiger Leidenschaft, rauschendem Leben und machtvoller Kühnheit, der seine Bilder mit wilder Bravour, mit brutaler Naturwahrheit heruntermalte. Zugleich hat diese Zeit — parallel mit den Hol-



*Tanyu: Der Gott Hoteï auf der Reise.*

ländern — die höchste Entfaltung der Landschaftsmalerei gebracht. Landschaften und Thiere, bisher nicht vom Figurenbild losgelöst, erscheinen zum ersten Mal als selbständige Kunstmotive. Der Gang der Kunst war also, wie es scheint, auf der ganzen Welt der gleiche. Den Göttern und Heroen sind die ersten Bilder gewidmet, dann den Menschen, dann dem Thier und der Landschaft, und mit den Meistern des 17. Jahrhunderts hat sich die japanische Landschaftsmalerei gleich zu ihrer vollen Blüthe, zu einer Kunst von unsagbarem Reiz entfaltet. Während die Chinesen mit Vorliebe phantastische und unmögliche Landschaften componirten, in denen sie in complicirter, wirr unnatürlicher Weise Wasserfälle, Felsen, Häuser und Baumgruppen vereinten, sind die japanischen Landschaften durchgängig einfach. Ein See, ein Strom, die durch Segel belebte und von waldbewachsenen Bergen umgebene Meeresküste, ein Thal mit grünen Reisfeldern, ein in Bäumen halbverstecktes Dörfchen, ein waldiger Hügel, aus dessen grünem Dickicht bunte Tempel neugierig vorlugen: das sind die gewöhnlichen japanischen Scenerien. Zuweilen ist nur eine ebene Fläche dargestellt, aus der einige Grashalme aufragen; oder ein einzelnes Segel ist auf kaum angedeutetem Wasser allein zu



*Japanischer Künstler bei der Arbeit.*

erkennen. Je schlichter das »Motiv«, desto überraschender der malerische Reiz, die mächtig ergreifende Stimmung, die durch einfache Pinselstriche erzielt wird. Mit einigen Linien lassen sie auftauchen die stille Ruhe heiterer Sommerabende, den Schlaf der Ebenen unter der Schneedecke, die sanfte Melancholie des Nebels, der wie ein Zauberschleier über den Hügeln liegt. Tanyu malt niedrige bläuliche Thäler, Morgennebel, Baumgipfel und verschleierte Berge, Naonobu zarte Schneelandschaften in weiss und grün. Motonobu durchleuchtet die Luft mit Lichtstrahlen und lässt Felsen in nebelhaft verschwommenen Umrissen hindurchschimmern. Yassunobu entrollt unendliche Fernsichten, weite Panoramen mit fernhinfliegenden Vögeln, Mondaufgänge, die ihr weiches Licht in zitternden Wellen über die Reisfelder und die Hügel des Horizonts ergiessen. Keishoki theilt den Eindruck des Dunstraumes mit, der wogend, einem Nebelsee gleich zwischen den Felsen hängt, oder lässt einsame Ritter durch lautlose Wintereinöden irren, aus denen das Skelett eines Baumes gespenstig aufragt. Tsunenobu malt dicke Luft, niedrigen Himmel, eine Erde, auf der die Geräusche erstarben, eine kalte und stumme Natur, in der sich im Schneenebel ein Stelzvogel einbeinig aufrichtet. Gueani wird nicht müde, die vier Jahreszeiten zu besingen, die blühenden Bäume des Frühlings wie den ewigen Winter eiskalter Felsenmeere. Soami, sein Sohn, ein zarter Träumer, löst von leichtem Dunst die Dächer der Häuser, die Spitzen der Zweige, baut in den Nebel aufgestaffelte Kioske, lässt Flüsse aus Felsenhöhlungen plötzlich hervorbrausen. Nur Chintreuil und Corot, die grössten Poeten Europas, haben die Empfindungen, die das Naturleben in der menschlichen

Seele weckt, gleich zart, gleich melancholisch besungen. Nur in der Schule von Barbizon hat die schlichte tief empfundene Naturpoesie der japanischen Landschafter ihres Gleichen. Und wie die holländische Schule zuletzt noch das beste in ihren Blumen- Frucht- und Thierbildern leistete, so hatte auch diese Schule um 1750 ihren letzten Hauptvertreter in dem grossen Blumen- und Thiermaler Okio, dessen Kraniche, Fische, kleine Hunde, Hirsche und Affen das Entzücken aller Sammler bilden.



*Hokusai: Frauenbad.*

Auf den grossen Kraftaufschwung des siebzehnten Jahrhunderts folgte im achtzehnten die höchste Verfeinerung, das japanische Rococo, dessen Hauptvertreter Soukénobu, Schunsho und Outamaro in ihrer künstlerischen Bedeutung, ihren Aehnlichkeiten und Unterschieden nur durch den Vergleich mit Lancret, Boucher, Eisen und Fragonard zu kennzeichnen wären. Unter ihren Händen wurde auch die Figurenmalerei, die bis dahin oft noch schwer und grell gewesen, eine exquisite, capriciöse, schmeichelnde, delicate Kunst, durch sie erhielt sie jene Leichtigkeit und Grazie, jene zarten hellen Harmonien, die ihr seitdem blieben.

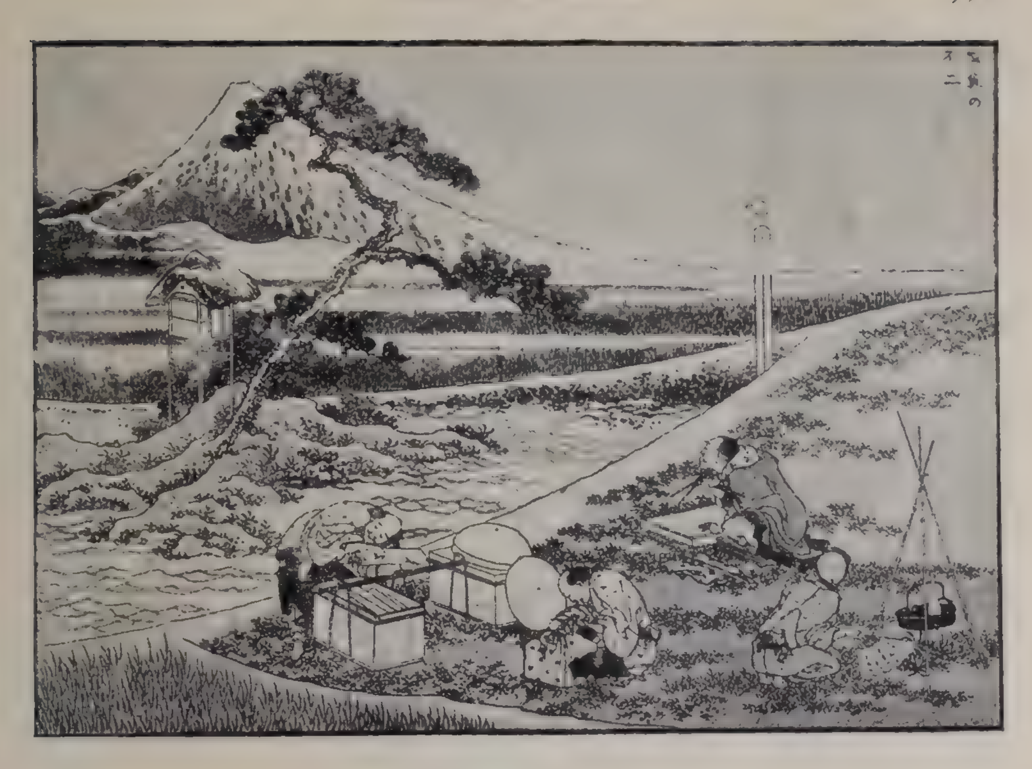
Die Oelmalerei existirt bekanntlich weder in China noch in Japan. Wie die Japaner sich zum Bauen das leichteste Material wählen, so trägt auch an ihrer Malerei Alles die Signatur höchster Leichtigkeit. Japanische Bilder, Kakemonos, werden in Tusche oder Wasserfarbe auf weisse, in Rahmen eingespannte Seide oder auf



*Hiroshige: Die Brücke von Yedo.*

Papier gemalt, jenes Papier, das vor dem abendländischen die unübertroffene Zähigkeit, die merkwürdige Weichheit und Schmiegsamkeit, die matt seidenartig glänzende oder dem feinsten Pergament vergleichbare Oberfläche voraus hat. Man bewahrt die Bilder gerollt und hängt sie nur gelegentlich im Tokonama, dem kleinen Cabinet neben dem Salon — und nach sehr feinen Regeln — auf: Nur wenige gleichzeitig — nur harmonirende. Erwartet man Besuch, so entscheidet der Geschmack des Gastes bei der Auswahl. Bunte frische Blumen und Zweige, in Vasen daneben aufgestellt, müssen in der Farbe zu den Bildern stimmen.

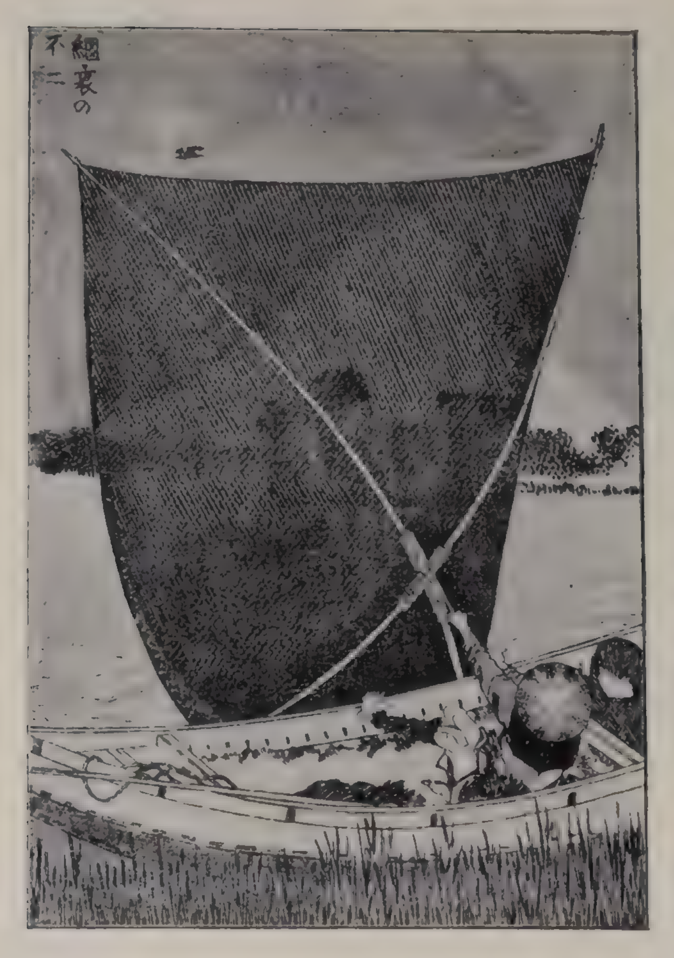
Als Werkzeug dient allein der schmiegsame Haarpinsel, der Alles frei und flott hinsetzt. Stift, Kreide oder Feder, jedes harte, Widerstand leistende Werkzeug bleibt ausgeschlossen. Der Inhalt der Bilder ist ein überraschend reicher und setzt zu seinem Verständniss zum Theil die Bekanntschaft mit der japanischen Literatur voraus. Ein reicher Märchenschatz steht dem Künstler zu Gebote, worin Menschenfresser und Däumlinge ganz wie in deutschen Märchen ihr Wesen treiben. Geschichtliche Darstellungen aus dem Leben fabelhafter



*Hokusai, den Berg Fuji zeichnend.*

Nationalhelden, Geister- und Spukgestalten, halb Mensch halb Vogel wechseln mit einfachen Landschaften oder Darstellungen aus dem Alltagsleben ab. Und in allen Bildern, mögen sie phantastisch sein oder schlicht ein Stück Wirklichkeit schildern, fesselt die gleiche Schärfe der Beobachtung, die gleiche Feinheit des Geschmacks, der malerische Reiz im höchsten Sinne des Wortes. Nachdem die Japaner längst als erste Decorateure der Welt anerkannt, nachdem ihnen auf sämmtlichen Gebieten der Kunstindustrie — der Lackwaaren, Bronzen, Webereien, Stickereien und der Keramik — der höchste Ehrentitel zugestanden worden, werden sie heute auch als die geistreichsten Zeichner der Welt verehrt.

Der japanische Künstler lebt in und mit der Natur, wie nie ein Volk es gethan hat. Das Leben im Freien bewirkt einen Rousseau-schen Naturzustand der Sitten; macht, dass Erde, Wasser und Himmel dem Menschen gleich vertraut werden wie die Wesen, die sich darin bewegen. Jede Wohnung, selbst im Centrum der Städte, hat ihren Garten, der, geistreich angelegt, alle Zufälligkeiten des Terrains, schöne Blumen, Bäume und Wasserfälle vereinigt. Der Wuchs der




*Hokusai: Der Berg Fuji durch ein Segel gesehen.*

Bäume, die Gestalt und Farbe der Blumen, die Wellen des Blattes, der schillernde Panzer der Insekten prägen sich dem Gedächtniss des Malers so ein, dass seine Phantasie sie jederzeit ohne neues Studium zur Hand hat. Der flüchtigste Moment des Naturlebens haftet geich fest, wie die ewige Form der Felsen und Riesenbäume, die die Tempelhaine Nippons beschatten. Jeder Einzelne arbeitet mit dem unbefangenen falkenäugigen Blick des Naturkindes. An dem Fluge der Vögel sieht sein scharfes Auge Wendungen und Bewegungen, die bei uns erst der Momentphotograph entdeckte. Diese Scharfäugigkeit und staunenswerthe Uebung des Gedächtnisses ermöglicht ihm, durch die geringsten Mittel die schlagendsten Wirkungen zu erzielen. Zeichnet der Japaner Figuren, so ist Race, Stand, Alter, Beschäftigung, Persönlichkeit, Alles mit scharfem Blick erfasst und in seinen wesentlichen Zügen prägnant wiedergegeben. Unbekleidete Formen wie Gewänder, Köpfe wie Extremitäten, die lebendige wie die todte Natur sind mit gleicher Treue der Wirklichkeit nachgebildet. Doch so wenig je die Lehre aufkam, dass man die Natur in ein System meistern müsse, um Kunstwerke zu schaffen, so wenig führt jemals trivialer Realismus das Wort.

Die Liebe zur Natur ist dem Japaner angeboren, aber die photographische Nachbildung, die platte Abschilderung der Wirklichkeit nie sein letztes Ziel. Geffroy hat feinsinnig die Aehnlichkeit gekennzeichnet,



*Hiroshige: Japanische Landstrasse.*

die in dieser Hinsicht zwischen den japanischen Dichtern und Malern besteht. Die Dichter beschreiben nie, sie wollen nur eine seelische Empfindung ausdrücken, eine Erinnerung festhalten, die heitere lächelnden Geniessens, die wehmüthige einer entschwundenen Freude. Sie besingen den Nebel, der über die Berggipfel streift, die Fischerboote, das Schilf am Meere, das Plätschern der Wellen, die eilenden Wolkenstreifen, die untergehende Sonne, die mit Purpurfarbe die müde Welt überstrahlt. Dieselbe Sparsamkeit der Mittel, dieselbe Sicherheit im Wählen der charakteristischen Züge, die gleiche Schnelligkeit im Treffen des Grundtons ist den Malern eigen. Auch sie drücken mit den knappsten Mitteln sich aus, scheuen sich zuviel zu sagen, suchen nur den schnellen richtigen Eindruck des Ganzen und überlassen der Phantasie die Arbeit des Ergänzens und Weiterspinnens. Die Schwere der Materie ist überwunden, der absurde Wirklichkeitsschein nie angestrebt. Wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts haben die Japaner die spielende Grazie, den Esprit des Pinsels, der über den Dingen schwebt, nur deren Essenz und Blüthenduft in sich aufnimmt, sie nur als Unterlage für selbständige Schönheitscapricen benutzt. Sie besitzen eine merkwürdige Fähigkeit, ohne dass eine Figur oder Landschaft den lokalen Accent verlöre — synthetisch zu sein, alles Schwere, Störende auszuscheiden. Sie halten den schärfsten Eindruck der Dinge fest, aber nur in grossen zusammenfassenden



*Hiroshige: Schneewetter.*

Linien und ordnen dem Lichte, das sie beleuchtet, dem Schatten, der sie umfluthet, jede Einzelheit unter. Ihre Handschrift ist präcis und breit, graziös und bizarr zugleich. Wie nonchalant, hinfällig, pikant oder kokett wirken diese Frauen, und um solchen Eindruck zu erzielen, haben wenige sichere Striche genügt. Ein geschickter Pinselzug war ausreichend, die Modellirung zu geben, den Eindruck der sammtigen Weichheit des Fleisches, der Festigkeit eines Busens hervorzurufen. Oder es sind brandende Wogen, schäumende Katarakte gemalt. Mit welch hoher Meisterschaft, welcher Sachkenntniss sind die Strudel und Wirbel des Gewässers veranschaulicht. Und welche geringen Mittel gehörten dazu. Wie wahrt Alles die Frische des Lebens, wie ist durch eine einfache und entscheidende Linie die schier unfassbare Bewegung der Dinge fixirt. Ein paar Tuschklekse und gewaltsame Striche fügen sich mühelos zu einem Gebirgsweg zusammen, zu einem Bergstrom, der tosend über Bäume und Felsen rollt. Oder ein Schiffsschnabel ist dargestellt. Man sieht nichts vom Wasser und doch ist's, als schaukelten ihn die tragenden Wellen. Die Woge schwillt, hebt und senkt sich, an das weite Meer, den Rhythmus im Weltall gemahnend. Die Linien, in denen die Motive gezeichnet sind, geben nur das Wesentliche jedes Dinges wieder. Aber



*Unbekannter Meister: Mittagrast bei der Heuernte.*

diesem Streben nach vereinfachter Form gesellt sich ein Raumgefühl, das wie von selbst Alles ordnet und die poetische Illusion der Ferne erzeugt. Die Japaner sind Meister der Kunst, den engen Bildrahmen zu einer grossen Fläche auszudehnen und mit wenigen Strichen die Entfernung zwischen Vordergrund und Horizont zu kennzeichnen. Oft befindet sich Nichts oder fast Nichts in dem weiten Raum, aber Nähe und Ferne stehen so richtig zu einander, dass doch die ganze Geologie klar wird, leichte Luft füllt den Raum und gibt dem Auge die Vision unendlicher Perspective. Ein Ausläufer eines Vorgebirges, ein Flussufer, ein Ausschnitt zwischen zwei Bergen — sie genügen, das Auge weite Landschaften durchmessen zu lassen. Vor ihren Werken lässt sich noch träumen, lassen sich noch unendliche Fernen ahnen. Durch kühne Vereinfachungen nehmen sie den Dingen ihren erdigen Beigeschmack und verwandeln die Wirklichkeit in ein Traumland. Es ist der Geist der Dinge, ihr Lächeln, ihr unfassbares Parfüm, das in diesen verschleierten und doch präcisen Meisterwerken lebt.

Viel trägt zu diesem Eindruck auch das genial Unregelmässige der japanischen Arbeiten bei, die keine Steifheit symmetrischer Anordnung kennen. Ihre Bilder sind nie in unserm Sinn »componirt«,



*Hokusai: Der Berg Fuji durch hohes Schilf gesehen.*

sondern gleichen eher den Momentbildern der Photographen. Die Zeichnung wirkt wie ein erhaschter Augenblick. Man sieht einen Vogel vorbeischiessen — nur halb noch sichtbar, die Baumgruppe ist ein zufälliger Ausschnitt aus dem Walde, wie etwa das Fenster des vorbeisausenden Eisenbahnzugs ihn zeigt. Oder es ragt, flott und frisch, nur der Zweig eines Baumes, mit einem Vögelchen darauf, in die Bildfläche herein, die sonst ein Stück blauen Himmels füllt. Mit einem blühenden Apfelzweig, der einer Vase entspriesst, einem Frosch und einem Schmetterling componiren sie, ohne dass sie daran zu denken scheinen, kleine Gedichte von Grazie und Frische. Mit Käfern, Heuschrecken, Schildkröten, Krabben, Fischen spielen sie wie die Künstler der Renaissance mit Engeln und Amoretten.

Und in Alles bringt der Japaner auch coloristisch einen eigenartig vornehmen Zug. Es ist, als ob selbst in der Farbenanschauung das feinste Taktgefühl wie eine force majeure ihn beherrsche. Jene grosse Harmonie, von der Théodore Rousseau sprach und die das Ziel seines Lebens bildete — der japanische Maler erreicht sie fast instinctiv. Die lebhaftesten Farbenwirkungen von rothen und grünen



*Hiroshige: Landschaft.*

Bäumen, gelben Wegen, blauem Himmel sind dargestellt, die raffinirtesten Lichteffecte wiedergegeben: illuminirte Brücken, dunkle Firmamente, weisse Mondsicheln, flimmernde Sterne, die hellen und rosa Blüthen des Frühlings, der grelle Schnee, der auf zierliche Gärten fällt — und nirgends sind Missklänge. Wie bunt und schwer ist unser Colorit gegenüber diesen deliciösen Accorden, die, so kühn gegen einander gesetzt, doch stets so harmonisch klingen. Sind unsere Augen von Natur aus roher? Oder ist Alles beim Japaner nur Folge der vernünftigeren Erziehung? Wir haben nicht diese intensive Perceptionskraft, dieses Instinctive, Sinnliche der Farbe. Ihr Colorit ist eine Wollust für die Augen, ein Zaubertrank. Nirgends verletzt ein greller oder vollends roher Ton, Alles ist fein abgewogen, zart angedeutet, von jenem sanften Schmelz, der auch am japanischen Email entzückt. Die einfachsten Farbenaccorde sind oft die wirksamsten: nichts kann reizender sein als das zarte Duo von Grau und Gold. Und alle diese Feinheiten hat oft der billigste Holzschnitt mit dem kostbarsten Kakemono gemein. Selbst hier, wo sie an die Niedrigen sich wenden, wird ihre Kunst nie vulgär, sondern hält sich auf so aristokratischer Höhe, dass wir mit Oeldrucken und Kunstakade-



*Toyokuni: Nächtliche Träumerei.*

mien gesegneten Barbaren des Occidents nur mit Neid emporschauen können zu diesem Volk von Kennern.

Auch der Holzschnitt hatte in Japan eine ähnliche Entwicklung wie in Europa. Bis zum Jahre 1610 kamen Holzschnitte nur als Einzelblätter vor, denen zum Theil ein sehr hohes, hinter die Anfänge des Holzschnittes in Europa weit zurückreichendes Alter zugeschrieben wird. 1610 erschien das erste illustrirte Buch, und die einfachen Handwerker, die sich bisher mit der Anfertigung von Holzschnitten nach religiösen Bildern älterer Meister befasst, wurden wie zu Wohlgemuths und Dürers Zeiten fortan durch grosse Peintre-graveurs verdrängt; das heisst: die japanischen Holzschnitte waren nicht mehr Reproductionen eines in anderer Technik geschaffenen Werkes, sondern selbständige Erzeugnisse, die in der Geschichte der japanischen Kunst von ähnlicher Bedeutung sind wie die Holzschnitte des 16. Jahrhunderts in der Geschichte der deutschen. Der Holzschnitt wurde für die japanischen Maler dasselbe, was er für Dürer und die Kleinmeister gewesen: das Gebiet, auf dem sie sich ganz frei bewegten und Alles niederlegten, was ihnen an tiefen Gedanken oder lustigen Einfällen durch den Kopf ging. Und wie



*Hokusai: Aus den »36 Ansichten des Berges Fuji«.*

damals unsere Meister sich mit Vorliebe in Clairobscurblättern ergingen, so fallen in Japan, nachdem man auch dort anfangs die Holzschnitte mit der Hand colorirt hatte, um 1720 die Anfänge des Holzfarbendruckes — in die gleiche Zeit, als in England und Frankreich der Farbenkupferstich blühte. Ein Jahrhundert hindurch entstanden unter der Mitarbeiterschaft der ersten Maler ganze Reihen illustrirter Bücher, die das Höchste enthalten, was jemals der Buntdruck leistete.

Der älteste dieser für den Holzschnitt arbeitenden Künstler war Matahei, der im Beginne des 17. Jahrhunderts lebte und Scenen aus dem japanischen Familien-, Theater- und Strassenleben zeichnete. Am Schlusse des 17. Jahrhunderts folgten Icho und Moronobu, der eine ein geistreicher Caricaturist, der andere ein echter Barockkünstler von edler, classischer Reserve. Durch die Meister des 18. Jahrhunderts nahm, wie durch Eisen, Fragonard und Boucher, die vervielfältigende Kunst wieder einen neuen Aufschwung. Die süssen jungen Weiber Soukenobus mit ihren feinen runden Gesichtern, die eleganten, in kostbare Costüme gekleideten Schönheiten Harunobus, die langen Frauengestalten des wunderbaren Outamaro in ihrer provocirenden Grazie, die lebensprühenden Volksscenen des grossen Coloristen




*Harunobu: Ein Liebespaar.*

Shunsho — nur Edmond de Goncourt wäre fähig, in Worten einen Begriff von dem feinen Parfüm zu geben, das diese Werke duftend umfliesst. Outamaro namentlich, der Dichter der Frau, war der Watteau des japanischen Highlife. Er kannte wie kein Anderer das Leben der Japanerin, ihre häuslichen Beschäftigungen, ihre Spaziergänge und anmuthigen Reize, ihre Eitelkeiten und Liebschaften. Er kannte auch die Natur, die sie betrachtet, die Strassen, die sie geht, die Ufer, an denen sie wiegenden Ganges schlendert. Seine Frauen sind schlanke Wesen, die, wie Idole isolirt, unbeweglich dastehen in hieratisch feierlichen Posen, ästhetische Seelen, die bleich und ohnmächtig werden unter dem Druck beängstigender Traumbilder welkende Blumen, die müd am Ufer eines einsamen Meeres, eines träg fliessenden Flusses wandeln oder ängstlich wie Fledermäuse durch den sanften Lichterglanz nächtlicher Feste huschen. Und während er das Fleischliche, Physische tödtet, die Gesichter visionär und träumerisch macht, die Hände und Gesten verfeinert, beruhigt und dämpft er zugleich die Farben, den Glanz der Kleider, gefällt sich in ersterbenden Accorden, in dunklem Schwarz, zartem Weiss, in feinen, gebleichten rosa und lila Nüancen. Von seinen Schülern wurde jeder ein frischer Chronist des Highlife. Toyohami malte Nachtfeste, Toyoshiru lebensvolle Volksmengen, Toyokumi Theaterscenen, Kunisada spazierende Frauen, Kunioshi pomphafte melodramatische Aufführungen mit feenhaft phantastischen Landschaften.



*Kiyonaga: Kahnfahrt.*

Das 19. Jahrhundert brachte die breiteste Popularisirung der Kunst, entsprechend etwa der »Einkehr in's Volksthum«, wie man in Deutschland den Beginn des modernen Genres und der modernen Illustrationskunst nannte. Der vornehme Sohn von Nippon steht diesen letzten Erzeugnissen des japanischen Farbendrucks achselzuckend gegenüber, er liebt mehr jene reizenden Meister der Grazie und vermisst an den neuen das aristokratische Cachet mit demselben Recht, wie der vornehme europäische Sammler Blätter von Grandville oder Doré nicht gern in eine Mappe mit solchen von Eisen und Fragonard legt. Trotzdem war unter den Zeichnern der volksthümlichen Richtung wenigstens ein grosses Genie, einer der bedeutendsten Künstler seiner Nation, der für Europa bekannter als alle seine andern Landsleute wurde: Hokusai.

In ihm haben sich alle Qualitäten der japanischen Kunst wie in einem Brennpunkt vereinigt. Sein Werk ist die Encyklopädie eines ganzen Landes, und nach seinen technischen Qualitäten steht er den grössten Europas zur Seite. Er ist der aufmerksamste Beobachter, ein Sittenmaler wie kein Anderer, er misst die Dinge streng, zergliedert die leisesten Bewegungen. Er zeichnet die Feste auf der Erde, die unerschütterlichen Felsen, die ewigen seit Urzeiten aufragenden Berge und verfolgt ihr in Schatten und Licht wechselndes Aussehen. Er besitzt in höchstem Maasse jene japanische Eigenschaft, die Bewegungen der Wesen und Dinge zu greifbarem Aus-

druck zu bringen. Er lässt die Menschen gesticuliren, die Thiere gehen, die Vögel fliegen, die Reptilien kriechen, die Fische schwimmen, die Blätter an den Bäumen, das Wasser der Flüsse und des Meeres, die Wolken des Himmels sich leise bewegen. Er ist ein grossartiger Landschafter, der alle Jahreszeiten von der Blüthe des Frühlings bis zum starrenden Eis des Winters besingt. Er zeichnet die geographische Karte der Obstgärten, Wälder und Felder, folgt dem gewundenen Lauf der Flüsse, lässt feine Nebel vom Meere aufsteigen, die Wellen tosen, die Wogen an den Felsen lecken und als murmelnde Bächlein im Sande verlaufen. Aber auch ein Philosoph ist er, ein Dichter von weiter Flugweite, der die kühnsten Reisen in's Land der Träume unternimmt. Seine Phantasie hebt sich über die Alltäglichkeit, fliegt auf den Flügeln der Chimäre, gestaltet ein neues Leben, schafft Ungeheuer, erzählt Visionen von schrecklicher Poesie. Die Gefühlstiefe der primitiven Meister lebt in ihm auf, und er erscheint als wunderbarer Mystiker, wenn er seine überirdisch heiteren Göttinnen oder jenen alten Buddhisten malt, der, aus Japan verbannt, nach der Legende jeden Tag über's Meer gegangen kam, um den heiligen Berg Fuji wieder zu sehen.

Hokusai war im Jahre 1760 in einem stillen Winkel von Yeddo mitten zwischen blumigen Gärten geboren, 14 Jahre nach Goya, 12 Jahre nach David. Sein Vater war Hoflieferant von Metallspiegeln. Er lernte bei einem Illustrator, scheint jedoch bis zu seinem 40. oder 50. Jahre ziemlich unbekannt geblieben zu sein. Erst 1810 begründete er eine Kunstgewerbeschule, die zahlreiche junge Leute anzog. Um diesen ein Compendium des Zeichenunterrichts in die Hände zu geben, veröffentlichte er 1810 den ersten Band seiner »Mangwa«. Seitdem war er anerkannt als Schulhaupt. Als sein Ruhm sich zu verbreiten begann, wechselte er fast jeden Monat seine Wohnung, um sich vor lästigen Besuchern zu schützen. Ebenso oft veränderte er seinen Namen. Auch derjenige, unter dem er in Europa berühmt wurde, ist, ähnlich wie »Gavarni« nur ein Beiname — unter den verschiedenen Noms de guerre, die er sich beilegte, der, den er am längsten geführt hat und mit dem man ihn definitiv bezeichnet.

Als Maler war er nur in seiner Jugend thätig. Die That seines Lebens sind nicht Gemälde, sondern eine unübersehbare Reihe illustrirter Bücher, ein »Werk«, reicher als das eines seiner Landsleute. Das Schicksal hatte ihm, wie Tizian und Corot, beschieden, ein sehr hohes Greisenalter zu erreichen und doch nie alt zu werden.



*Shiwogawa Bunrin: Mondscheinlandschaft.*

»Seit meinem sechsten Jahre, schreibt er selbst im Vorwort eines seiner Bücher, hatte ich eine wahre Wuth, jeden Gegenstand, den ich sah, abzuzeichnen. Als ich mein 50. Jahr erreicht hatte, publicirte ich eine Unmasse von Zeichnungen; aber ich bin unzufrieden mit Allem, was ich vor meinem 70. Jahre machte. Mit 73 Jahren verstand ich mich einigermassen auf die Gestalt und wahre Natur der Vögel, Fische und Pflanzen. Mit 80 Jahren hoffe ich, weitere Fortschritte gemacht und mit 90 den letzten Grund der Dinge erkannt zu haben. Im 100. Jahre schwinge ich mich zu noch höheren unerkannten Sphären auf, und im 110. wird jeder Strich, jeder Punkt, kurz Alles von meiner Hand lebendig sein«. Ein so hohes Alter hat Hokusai freilich nicht erreicht. Er starb, 89 Jahre alt, am 13. April 1849 und liegt im Tempel zu Yeddo begraben. Etwa 80 grosse Werke, im Ganzen über 500 Bände, hat er während des Menschenalters 1815 bis 1845 publicirt. »Von meinem Sitze am Fenster, wo ich den ganzen Tag gefaulenzt hatte, erhob ich mich . . . sachte, sachte. . . Da bin ich auf und davon. . . Ich sehe die unzähligen grünen Blätter in den dichtbelaubten Baumkronen zittern; ich betrachte die flockigen Wolken am blauen Himmel, wie sie sich phantastisch zusammenballen zu vielgestaltig zerrissenen Formen . . . Ich schlendere bald hierhin, bald dorthin, nachlässig, ohne Willen und Ziel. . . Jetzt überschreite ich die Affenbrücke und horche, wie das Echo den Ruf der wilden Kraniche zurückgibt. . . Jetzt bin ich im Kirschenhain von Owari. . . Durch die Nebel, die auf der Küste von Miho ziehen, erblicke ich die berühmten Kiefern von Suminoye. . . Jetzt stehe ich bebend auf der Brücke von Kameji und schaue staunend hinab auf die riesenhaften Fukipflanzen. . . Da schallt das Brüllen

des schwindelerregenden Wasserfalles von Ono an mein Ohr. . . Ein Schauder durchläuft mich. . . Nur ein Traum war es, den ich träumte, unweit meines Fensters gebettet, mit diesem Bilderbuche des Meisters als Kissen unter meinem Haupte.«

Mit diesen Worten hat ein japanischer Gelehrter das grosse Stoffgebiet, den unsäglich reichen Inhalt der Werke des Meisters gekennzeichnet. Mit Vorliebe führt er in die Werkstätten der Handwerker, zu Holzbildhauern, Schmieden, Metalldrehern, Färbern, Stickern, Webern. Dann folgen Vergnügungen des vornehmen, reservirt und mit Würde auftretenden Adels; die Landleute in ihrer Alltagsbeschäftigung und ihrem frohen Treiben an Festtagen, die phantastischen Gestalten fabelhafter Thiere und Dämonen, die in das Leben der schwertgewaltigen japanischen Nationalhelden eingreifen, Gespenstererscheinungen, Betrunkene, Ringer, Strassenfiguren aller erdenklichen Art, mythische Reptilien, schneebedeckte Bergkuppen, wogende, vom Winde gepeitschte Reisfelder, Waldschluchten, Wasserfälle, seltsame Felsenthore, weite Fernsichten über Gewässer mit kiefernbewachsenen Felsen.

Das berühmteste dieser Werke, die ausschliesslich Landschaften enthalten, sind die in drei Bänden 1834—1836 veröffentlichten hundert Ansichten des Berges Fuji, des gewaltigen Vulkans, der sich dicht bei Yeddo erhebt und von Alters her eine Rolle spielte in den Werken der japanischen Landschafter. Bald sieht man in Hokusais Buche den Kegel des Berges klar in den wolkenlosen Himmel aufragen, bald ist er von vielgestaltigen Wolkenbildungen umlagert. Seine schöne Silhouette schimmert durch die Maschen eines Fischernetzes, durch grossflockiges Schneegestöber oder durch einen Vorhang senkrecht rieselnden Regens. Er steigt empor aus dunstigen Thälern, umglänzt von den Strahlen der Abendsonne, oder spiegelt sich, selbst ungesehen, in der glatten Fläche eines Binnenwassers, an dessen schilfigem Ufer Wildgänse schnattern, oder hebt sich in gespenstischen Umrissen vom nächtlichen Himmel ab, vom Mondlichte silbern übergossen. Sommerliche Lüfte und Winterstürme streichen darüber hin, windgepeitschte, prasselnde Hagelschläge, leise Schneefälle senken sich auf ihn hernieder. Im Frühjahr flattern die Blüthen der Pfirsich- und Pflaumenbäume gleich Schwärmen weisser und rosiger Schmetterlinge ringsum zur Erde. Nur hungrige Wölfe oder Drachen, die der Volksglaube dem Fuji-Berge gesellt, beleben zuweilen die grandiose Einsamkeit der Landschaft.

»Niemals«, sagt Gonse, »hat eine geschicktere Hand auf dem Papiere geruht; man kann die Blätter nicht ohne Erregung betrachten, es ist die absolute Vollendung, das Höchste, was die japanische Kunst an Glanz, Frische, Leben und Originalität hervorbrachte.« Hokusais Fähigkeit, mit einem Federstrich den Eindruck des Reliefs und der Farbe zu geben, hat nur in Rembrandt, Callot und Goya ihres Gleichen. Menschen, Thiere, Landschaften — Alles ist in seinen Zeichnungen auf den einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Man sieht Gruppen in Bewegung, Priester in Procession, Soldaten auf dem Marsch — oft hat ein einziger Pinselstrich genügt, ein Individuum zu geben, den Eindruck des Lebens, der Bewegung hervorzurufen. Jedes Blatt ist ein Meisterwerk des Farbenholzschnittes, von fremdartigem Wohlgeschmack des Colorits, wohlthuend in dem ernst gestimmten Dreiklang des Goldgelb, des verschossenen Grün und Feuerroth, wozu sich zuweilen noch goldene, silberne und andere Metalltöne gesellen. . . .

Paris kam unter den fascinirenden Einfluss des Japanerthums seit dem Beginne der 60er Jahre. Und es besteht kein Zweifel: Wie auf die Landschafter von Fontainebleau die Engländer, auf Delacroix die Venetianer, auf Courbet und Ribot die Meister von Neapel einwirkten, so ist die neueste Phase der französischen Kunst, die von Manet ihren Ausgang nahm, durch den Japonismus inaugurirt worden. Seit dem Moment, als mit dem Zusammenbruche des japanischen Feudalstaates die eigentliche Abgeschlossenheit Japans ihr Ende erreichte, wurde Paris von den herrlichen Arbeiten der japanischen Kunst überschwemmt. Ein Maler entdeckte unter den neu angekommenen Dingen auch Albums, Farbendrucke und Bilder. Zeichnung, Colorit und Composition wich von Allem ab, was bisher für Kunst gegolten, und doch war der ästhetische Charakter der Arbeiten zu künstlerisch, als dass man sie als Curiositäten hätte belächeln können. Mag der Entdecker Alfred Stevens oder Diaz, Fortuny, James Tissot oder Alphonse Legros gewesen sein — der Enthusiasmus für die Japaner eroberte im Sturme die Ateliers. Man wurde nicht müde, das capriciös Geistreiche der Compositionen, das staunenswerthe zeichnerische Können, die Feinheit im Ton, die Originalität des malerischen Effects zu bewundern, die raffinirte Einfachheit der Mittel anzustaunen, mit denen die Resultate erzielt waren. Die japanische Kunst imponirte durch ihren zarten, frischen Reiz, ihren schöpferischen Reichthum, ihre feine leichte Beobachtung,

sie fesselte, weil Alles in ihr Anschauung, Unmittelbarkeit, nie fehlender Takt, angeborne Vornehmheit war, man erkannte in ihr das Erzeugniss eines Volkes von Künstlerkindern, das mit der Eindrucksfrische ursprünglicher Menschen den verfeinerten Geschmack einer uralten raffinirten Civilisation verband. Farbendrucke, die heute jeder Bazar um wenige Francs feilhält, wurden zu den höchsten Preisen gekauft. Jede neu ankommende Sendung wurde mit Sehnsucht erwartet. Altes Elfenbein, Email, Faiencen und Porcellan, Bronzen, Lack- und Holzarbeiten, gewirkte Stoffe, Seidenstickereien, Albums, Bücher mit Holzschnitten, Spielzeug waren kaum im Laden des Kaufmanns ausgepackt, so gingen sie in die Ateliers der Künstler, in die Arbeitszimmer der Gelehrten über. In kurzer Zeit waren grosse Sammlungen japanischer Kunsterzeugnisse in den Händen der Maler Manet, James Tissot, Whistler, Fantin-Latour, Degas, Carolus Duran, Monet, der Kupferstecher Bracquemond und Jules Jacquemart, der Schriftsteller Edmond und Jules de Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Zola, der Industriellen Barbedienne und Christofle.

Die Weltausstellung 1867 brachte Japan noch mehr in Mode, und seit diesem Jahre datirt die eigentliche Wechselwirkung zwischen dem Osten und Westen. Die Japaner kamen herüber, um an den europäischen Polytechniken, Universitäten und Kriegsakademien zu studieren. W i r wurden die Schüler der Japaner in der Kunst. Noch während der Dauer der Weltausstellung gründete eine Gruppe von Künstlern und Kritikern eine japanische Gesellschaft vom »Jinglar«, die jede Woche in Sèvres bei Solon, dem Director der Manufactur, zusammenkam. Man ass von einem japanischen Service, das Bracquemond entworfen hatte — alles ausser den Servietten, Zigarren und Aschenbechern war japanisch. Eins der Mitglieder, Dr. Zacharias Astruc, veröffentlichte im Etendard eine Reihe von Artikeln über »das Reich der aufgehenden Sonne«, die grosses Aufsehen machten. Bald darauf brachten die Pariser Theater japanische Feerien und Ballete, Ernest d'Hervilly schrieb sein japanisches Stück, »la belle Saïnara«, das Lemère nach Art der japanischen Bücher drucken und von rechts nach links paginiren liess mit gelbem, von Bracquemond gezeichneten Einband. In der Oper wurde ein japanisches Ballet gegeben. Die Damentoilette nahm einen japanischen Anstrich an.

Für die M a l e r wurde die japanische Kunst eine Offenbarung. Hier war das Wort gesagt, das so Vielen auf den Lippen geschwebt

und das Keiner auszusprechen gewagt hatte. Wie flüchtig und doch präcis, mit welch unvergleichlicher Sicherheit, Leichtigkeit und Grazie war das Alles hingeschrieben. Wie spontan und intuitiv, wie phantastisch und geistreich, wie mühelos spielend und reich an Ueberraschungen war diese seltsame Kunst. Wie vereinigte sich Fleiss mit Caprice, Nonchalance mit dem Streben nach höchster Vollendung. Wie geistreich war diese Unsymmetrie, diese pikante Art, eine Blume, ein Insekt, einen Frosch oder Vogel nur als malerischen Fleck hier und dort anzubringen. Wie verstanden es die Japaner, mit wenig Mitteln viel zu geben, wo sich die Europäer abmühten, mit viel Mitteln wenig zu sagen.

Es wäre nun gewiss sehr unrichtig gewesen, hätte man an eine directe Nachahmung der Japaner gedacht. Die japanische Kunst ist das Product eines sinnlichen Volkes, die europäische das Erzeugniss intellektueller Nationen. Sie ist ernster, grösser, edler und erreicht an Ausdrucksqualitäten eine Höhe, wohin die schrecklichen grotesken Verzerrungen, die krankhaft lustigen oder melancholischen Gefühlsausbrüche der Japaner nicht reichen. Unsere Phantasie hat nichts von der dieser Kinder der Sinnlichkeit, die vor Freude beben und zittern, sich mit ihren Masken schrecken, von convulsivischem Lachen zu jähem Schrecken, vom Schauder der Hallucination zu ekstatischer Wollust übergehen. Brutal durch Nachahmer transponirt, hätte der Japonismus zur Grimasse geführt.

Aber wenn seine Poetik im Einzelnen wenig für Europa passte, so enthielt sie doch allgemeine Gesetze, die für die moderne Kunst geeigneter waren als diejenigen, die man bisher der griechischen entnahm. Alle Künste, Musik wie Poesie, strebten damals nach Auflösung der einfachen tyrannischen Rhythmen. Den verwickelten nervösen Empfindungen der Neuzeit entsprach nicht mehr die immer gleiche Wiederkehr eiserner Takte. Auch die Malerei strengte sich an, das alte Gehäuse zu sprengen, suchte nach einem Stil für die Behandlung des modernen Lebens, das man hatte vergewaltigen müssen, um es einzuspannen in das Prokrustesbett überkommener Regeln. Da kommen die Japaner mit ihren überraschenden malerischen Momentaufnahmen und offenbaren eine neue Art die Natur zu interpretiren. Zu einer Zeit, als die symmetrische Wohlabgewogenheit der Linien, die man den Werken der Renaissancemeister entnahm, anfing durch Monotonie zu ermüden, lehrten sie eine viel freiere, durch reizende Capricen unterbrochene Formenarchi-

tektur. Wo bei der alten europäischen Malerei Rhythmus, Straffheit, Klarheit, Ruhe und Grösse, war bei ihnen nervöse Freiheit, geistreiche Nachlässigkeit, Leben und Reiz. Die Kunst verbirgt sich unter der Phantasie ihrer leichten Constructionen, die durch die Natur selbst improvisirt scheinen. Die geistreiche Art von der geometrischen Eintheilung abzuweichen, die Freiheit der Disposition, die ungezwungene unsymmetrische Anordnung an Stelle des Wohlabgewogenen, nach Regeln Construirten — das lernte man auf compositionellem Gebiete von den Japanern.

Gleichzeitig klärten sie auf über das, was am Courbet'schen Realismus noch platt und trivial war. Diese witzigen Erzähler erzählten nie, um zu erzählen; malten nie, um prosaisch ein Stück Wirklichkeit abzuschreiben. Sie erinnerten daran, dass alle Schauspiele des Lebens und der Natur Stoff zu poetischen und reizenden Werken sein können, dass solche Werke aber nur entstehen, wenn man weder systematisch verschönert, wie es die Früheren gethan, noch photographisch exact ist, wie es Courbet gewesen: dass es darauf ankomme zu resumiren, subjectiv zu sein — nicht didaktisch, objectiv, documentarisch. Sie befreiten die europäische Malerei von der Schwere der Materie und machten sie zart, delicat. Sie lehrten das so vielsagende Nichtallessagen, die Methode des abgekürzten Zeichnens, das Geheimniss der Raumvergrösserung durch besondere Linienführung, das Hingeworfene, Unvorhergesehene, Ueberraschende, Flüchtige, die Steigerung des Effekts durch Unvollständigkeit des Motivs, die Andeutung des Ganzen durch ein Bruchstück. Man lernte von ihnen eine andere Art zu zeichnen und zu modelliren, eine Art, die den Eindruck des Gegenstandes gibt, ohne dass Alles ausgeführt ist, von dem man nur durch Wissen weiss, dass es da ist. Sie brachten den Geschmack für saftige, nur auf das Wesentliche beschränkte Skizzen, das Bewusstsein, wie unendlich das Repertoir dessen ist, was eine flüchtige Umrisslinie an Leben, Wirklichkeit und Phantasie umschliessen kann. Sie gaben die Vorliebe für perspectivische Ansichten aus der Vogelschau, die Neigung, Gruppen, dichte Massen und Menschenmengen durch unwahrscheinlich erscheinende (aber durch die Photographie bestätigte) Hervorhebung des Vordergrundes noch entfernter, bewegter, lebendiger erscheinen zu lassen.

Ebenso ersichtlich wie in der Composition und Zeichnung ist der Einfluss Japans in der Farbe. Es hatte sich bei den Courbet'schen

Arbeiterbildern deutlich gezeigt, dass die Malregeln der bolognesischen Schule mit ihrer braunen Sauce und den rothen Schatten unmöglich auf Gegenstände im Freien übertragen werden konnten. Es handelte sich darum, für die modernen Stoffe eine neue Farbenanschauung zu finden, wodurch die Oelmalerei des Oels entkleidet werde, Luft und Licht mehr zu ihrem Rechte kämen. Aus den Werken der Maler von Nippon ersah man, dass es nicht absolut nothwendig sei, braun zu malen, um Maler zu sein. Sie lehrten eine neue Art zu sehen, öffneten die Augen für das wechselnde Spiel der Lichterscheinungen, deren Flüchtigkeit und immer wechselnde Gestalt bisher jeder Uebertragung zu spotten schien. Die Sanftheit ihrer hellen klingenden Harmonien ward studirt und geistreich transponirt.

Das sind die Punkte, wodurch die japanische Kunst umwälzend in den Entwicklungsgang der europäischen eingriff. Jeder von denen, die damals dem Verein vom Jinglar angehörten, hat ihren Einfluss mehr oder weniger erfahren. Alfred Stevens verdankt ihr gewisse Zartheiten des Colorits, Whistler seine exquisite Tonfeinheit und die capriciös geistreiche Art in der Behandlung der Landschaft, Degas seine phantastisch freie Gruppirung, seine unerreichten Kühnheiten der Composition. Manet insbesondere wurde jetzt der, den die Geschichte feiert, und Louis Gonse erzählt über die erste Ausstellung der Maître-impressioniste einen sehr bezeichnenden Zug. Er besuchte dieselbe, vom officiellen Salon kommend, in Gesellschaft eines Japaners, und während das französische Publikum die frische Helligkeit der Bilder für unwahr und barbarisch erklärte, meinte der Sohn des heiligen Nippon, von Jugend auf gewöhnt die Natur in lichten luftigen Tönen ohne gelben Firnissüberzug zu sehen: »Dort war ich in einer Ausstellung von Oelbildern, hier glaube ich in einen blumigen Garten zu treten. Ich bin frappirt von der Lebendigkeit dieser Figuren — ein Gefühl, das ich sonst in Ihren Gemäldeausstellungen nie gehabt habe«.



XXXIII.

## Fiat lux.

*Schwindet ihr dunkeln*
*Wölbungen droben,*
*Reizender schaue*
*Freundlich der blaue*
*Aether herein.*

DER Name Impressionisten datirt von einer Ausstellung in Paris, die 1871 bei Nadar veranstaltet wurde. Der Katalog sprach vorzugsweise von Eindrücken. Man las etwa: »Impression de mon pot au feu», »Impression d'un chat qui se promène«. Claretie fasste die Impressionen in seiner Kritik zusammen und sprach vom »Salon des Impressionistes«.

Die Anfänge der Bewegung fallen jedoch schon in die Mitte der 60er Jahre, und Zola war der erste, der mit seiner scharfen Feder für die Neuerer eintrat. 1866 veröffentlichte er unter dem Namen seines späteren Helden Claude unter dem Titel »Mon Salon« jene Artikel im Evénement, die das Redaktionsbureau mit solchen Stössen von Entrüstungsbriefen überschwemmten und eine solche Fahnenflucht der Abonnenten veranlassten, dass der Besitzer des Blattes, der gute und kluge Monsieur de Villemessant sich genöthigt sah, dem naturalistischen Kritiker einen Antinaturalisten in der Person des Herrn Théodore Pelloquet zur Seite zu stellen. In diesen Salonberichten, die 1879 in dem Bande »Mes Haines« gesammelt erschienen, sowie in der Abhandlung über den »Maler des Realismus Courbet«, den damals bereits anerkannten »Meister von Ornans«, sind schon dieselben Theorien niedergelegt, wie sie später in L'oeuvre Lantier und seine Freunde verkünden. Da erträumt der Architekt Dubuche, eines der Mitglieder der jungen Bohème, ahnungsvoll eine neue Architektur. Er forderte, er verlangte mit leidenschaftlichen Gesten die Formel für die Architektur dieser Demokratie, jenes Werk aus Stein, das sie zum Ausdruck bringen sollte, ein Gebäude, in dem sie sich zu Hause fühlen würde, etwas Gewaltiges und Starkes, Einfaches und Grosses,

jenes Etwas, das sich schon ankündigte in unsern Bahnhöfen, in unsern Markthallen, in der kraftvollen Eleganz ihres eisernen Balkenwerkes, doch geläutert noch, gesteigert zur Schönheit, verkündend die Grösse unserer Eroberungen«. Es vergingen wenige Jahre, da bot die Pariser Centenarausstellung jenes Etwas, doch nicht in monumentalem Stein. Die grossen Gebäude bestanden aus Glas und Eisen und die mächtigen Bahnhofshallen waren ihre Vorläufer. Die ungeheure Maschinenhalle, die Tausende aufnahm, der Eiffelthurm, verkündeten diese neue Baukunst. Und wie Dubuche eine neue Architektur, so prophezeit Claude eine neue Malerei. »Was uns noth thut, ist die Sonne, die freie Luft, eine helle und junge Malerei. Faites entrer le soleil und gebt die Gegenstände so wieder, wie sie in taghellen Beleuchtung sich ausnehmen«. Claude Lantier ist bei Zola der Märtyrer dieses neuen Stils. Er wird verhöhnt, verlacht, gemieden, ausgestossen. Sein bestes Bild wird von einem Freunde in der Jury als »charité« in die Ausstellung geschmuggelt, aus Gnade und Barmherzigkeit. Doch nach zehn Jahren hatten auch diese neuen Lehren durch etwas wie Keime in der Luft alle Ateliers von Paris, alle Ateliers Europas durchdrungen.

Die künstlerischen Gedanken des Claude Lantier lieh seinem Freunde Zola der Maler *Edouard Manet*, der Vater des Impressionismus und somit der Schöpfer der neuesten Kunst. Manet trat 1862 zum ersten Mal auf. 1865, als die Salonjury den Refusirten einige Nebensäle eingeräumt hatte, waren seine ersten, Aufsehen erregenden Bilder zu sehen: eine Geisselung Christi und ein ruhendes Mädchen mit einer Katze, beide stets von dichtem Spötterkreis umgeben. Vierzig Jahre vorher riefen einen ähnlichen Aufruhr gegen ihren vermeintlichen Ungeschmack die ersten Werke der Romantiker hervor, deren Lehre gleichfalls von den Gegnern durch die Formel le laid c'est le beau verspottet ward. Ein Menschenalter später verlachte man das Begräbniss zu Ornans, jetzt wiederholte sich dasselbe Lachen bei Manet, der Courbets Werk vollendete. Seine Bilder wurden für einen Scherz gehalten, den der Maler sich mit dem Publikum erlaubte, für die unerhörteste Farce, die je gemalt worden. Wer von den Arbeiten versichert hätte, sie würden den Anstoss zu einer Kunstrevolution geben, dem hätte man den Rücken gedreht und gemeint, er mache sich lustig. Die Kritik behandelte Manet, wie Zola schrieb, »als eine Art Hanswurst, der die Zunge herausstreckt, um Strassenjungen zu amüsiren«. Bei der »Geisselung Christi« ging die



Edouard Manet.

Entrüstung soweit, dass das Bild durch besondere Vorkehrungen gegen die Attentate von Stöcken und Schirmen geschützt werden musste. Ein wenig anders gestaltete sich die Sache schon, als fünf Jahre später 20—30 neuere Bilder in Manets Atelier nebeneinander ausgestellt wurden. War es, weil der Maler unterdessen in seinen Zielen klarer geworden oder weil seine Werke weniger unter der Nachbarschaft anderer litten — sie machten Eindruck, obwohl sie nicht das geringste Abenteuerliche und Sensationelle erzählten. Lebensgrosse, lichte, fast schattenlose Personen ruderten auf blauem Wasser, hingen weisse Wäsche auf, gossen grüne Topfblumen, lehnten an grauen Mauern. Unvermittelt, bizarr standen für die an Helldunkel gewöhnte Netzhaut die lichten Farben nebeneinander. Das Auge, das seine Gewohnheit wie der Geist hat und die Natur immer so zu sehen glaubt, wie sie ihm vorgemalt wird, wurde geärgert durch diese feingesuchten Tonwerthe, die ihm ganz willkürlich schienen, durch diese neuen Akkorde, die es für Missakkorde erklärte. Aber die Klarheit der Bilder frappirte doch und es blieb etwas von der »Manet'schen Sonne« im Gedächtniss haften. Man lachte noch, aber nicht mehr so laut, und gestand Manet den Muth zu, für seine Ueberzeugung eingetreten zu sein. »Ein merkwürdiger Fall ist zu verzeichnen. Ein junger Maler ist ganz naiv seinen persönlichen Eindrücken gefolgt und hat ein paar Dinge gemalt, die nicht recht in die Regeln passen, die in den Schulen gelehrt werden. Er hat auf diese Weise Bilder gemacht, welche die Augen der an andere Anblicke Gewöhnten beleidigten. Statt nun den jungen Maler schlechthin zu beschimpfen, wird man sich erst klar machen müssen, weshalb und ob mit Recht unsere Augen verwundet wurden«. Mit diesen Worten fing die Kritik an, sich ernsthaft mit Manet zu beschäftigen. Charles Ephrussi und Duranty traten ausser Zola als erste literar-

ische Champions in der Presse für ihn ein. »Manet ist kühn«, hiess es nun im Publicum. Die Impressionisten eroberten den Salon. Die braunen Saucen der Bolognesen überstrahlte hell und glänzend die Manet'sche Sonne. Es war, als hätte eine starke Macht plötzlich den Mittelpunkt aller Atelieranschauungen verrückt, und Manets Sieg gereichte der französischen Kunst zu gleichem Heile, wie 40 Jahre vorher der Delacroix', 10 Jahre vorher der Courbets. Manet et manebit. Delacroix, Courbet und Manet, das sind die drei grossen Namen der modernen französischen Malerei, die Namen der Männer, die ihr die entscheidenden Impulse gaben.

Edouard Manet, der maître impressioniste, war 1832 geboren, in der Rue Bonaparte, gerade gegenüber der Ecole des Beaux-Arts, und sein Leben verfloss still und einfach: ohne Erregungen und Leidenschaften, ausserordentliche Vorkommnisse und gewaltsame Kämpfe. Mit 16 Jahren dem Colleg Rollin entwachsen, trat er mit Erlaubniss seiner Eltern in die Marine ein und machte eine Fahrt nach Rio de Janeiro mit, die ohne interessanten Zwischenfall, ohne Schiffbruch und Ertrunkene verlief. Von heiterem, gleichmässigem Temperament, betrachtete er das unendliche Meer, sättigte seine Augen an dem wunderbaren Schauspiel von Wogen und Horizont — um es nie mehr zu vergessen. Der leuchtende Himmel dehnte sich aus vor ihm, der gewaltige Ocean umschaukelte, umschmeichelte und umkoste ihn und sprach ihm von Farben, die andere waren, als er im Salon gesehen. Bei seiner Rückkehr gehörte er ganz der Malerei. Er soll ein schlanker, zarter, blasser, vornehmer, junger Mensch gewesen sein, als er 1851 — fast zu gleicher Zeit mit Feuerbach Schüler Coutures wurde. Fast sechs Jahre verweilte er beim Meister der Römer der Verfallzeit, noch ohne Ahnung, wie er seinen Weg finde, und auch nachdem er das Atelier verlassen, verfolgte ihn Coutures Schatten noch; er arbeitete, ohne viel zu wissen, was er wollte. Dann reiste er, besuchte Deutschland, Cassel, Dresden, Prag, Wien, München, wo er in der Pinakothek das Porträt Rembrandts copirte, sah Florenz, Rom, Venedig. Unter dem Einfluss der Neapolitaner und Vlaamen, auf die damals Ribot, Courbet und Stevens hinwiesen, entwickelte er sich zum Maler. Sein erstes Bild, das Kind mit den Kirschen von 1859, zeigt die Einwirkung Brouwers. 1861 stellte er zum ersten Mal aus, das Doppelporträt seiner Eltern, für das er eine Mention honorable erhielt, obwohl oder weil das Bild noch ganz im altmeisterlich bolognesischen Sinne gemalt war. Von Interesse sind



*Manet: Der Sänger Faure als Hamlet.*

diese Werke nur, weil sie verfolgen lassen, wie schnell Manet an der Hand der Alten sein Handwerk verstehen lernte, mit welch sicherer Energie er gleich anfangs der von Courbet ausgegangenen realistischen Strömung sich anschloss. Die überraschte Nymphe von 1862 war eine Mischung von Reminiscenzen aus Jordaens, Tintoretto und Delacroix. Sein »Alter Musikant«, ein Bild von fleissiger Ausführung und trivialem Realismus, sah aus wie ein mässiger Courbet.

Da macht er — zunächst nicht in Madrid, das er erst später kennen lernte, sondern im Louvre — die folgenreiche Entdeckung eines andern alten Meisters, der in seiner ganzen Eigenart dem Meister von Ornans noch nicht bekannt war.

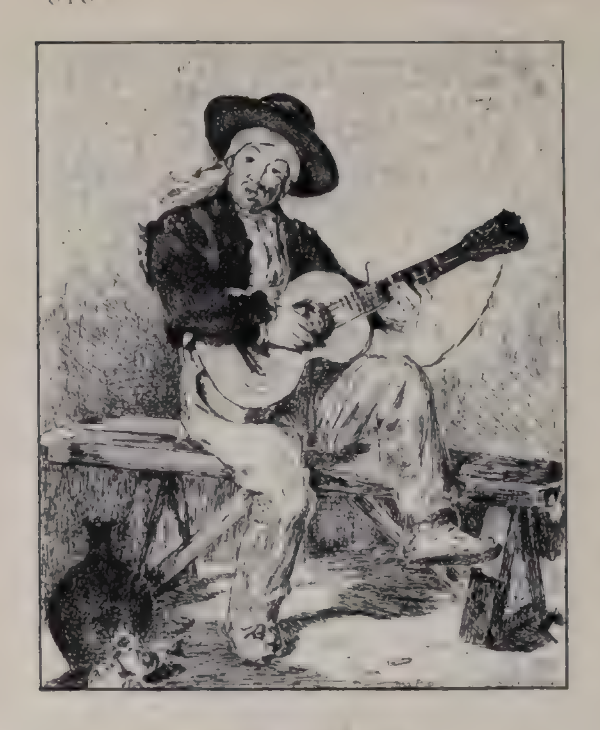
Auf der grossen Ausstellung von Manchester 1857 hatte sich Velazquez den Engländern offenbart, im Beginne der 60er Jahre enthüllte er sich den Franzosen. Die Velazquez-Biographie William Stirlings ward 1863 von G. Brunet in's Französische übersetzt und von W. Bürger mit räsonnirendem Katalog versehen. Die Arbeiten Charles Blancs, Théophile Gautiers und Paul Leforts erschienen, und binnen Kurzem war Velazquez, von dem bisher ausserhalb Madrid die Welt wenig wusste, in den Kunstkreisen von Paris eine wohlbekannte, vielgenannte Persönlichkeit, die nicht nur die Kunsthistoriker, auch die Künstler zu beschäftigen anfing. Noch Couture

pflegte seinen Schülern zu sagen, Velazquez habe die Orchestrirung der Töne nicht verstanden, eine Neigung zur Monochromie gehabt und das Wesen der Farbe nicht begriffen. Seit dem Beginne der 60 er Jahre kommt Frankreich in den Bann des ernsten Farbengefühls des grossen Spaniers, und Manet wird sein erster enthusiastischer Jünger.



*Manet: Le Fifre.*

Einige Einzelfiguren auf perlgrauem Hintergrund — der flötespielende Knabe, der Spanier mit der Guitarre und der zu Tode getroffene Stierkämpfer — waren die entscheidenden Arbeiten, in denen er mit erstaunlichem Talent sich als Schüler des Velazquez bekannte. W. Bürger feiert Velazquez als »le peintre le plus peintre qui fût jamais.« Man kann dasselbe für das 19. Jahrhundert von Manet sagen. Nur Frans Hals und Velazquez hatten diese eminenten malerischen Qualitäten. In der Art, wie beim Toreador der schwarze Sammetanzug, die weissseidene Binde und rothe Fahne gemalt war, lag ein Schönheitsgefühl, das vom feinsten Verständniss des grossen Spaniers zeugte. In seinem »Christus mit den Engeln« hat er, so wenig wie Velazquez im Epiphaniasbilde, versucht, etwas Himmlisches in die Gesichter zu bringen, aber als Malerei gehört es zu den besten religiösen Bildern des Jahrhunderts. Sein »Bon Bock« — das Porträt des Kupferstechers Belot, eines jovialen dicken Herrn, der, die Pfeife qualmend, beim Bier sitzt — ist eines jener Bildnisse, die sich wie die Hille Bobbe des Frans Hals dem Gedächtniss einprägen. Der Sänger Faure als Hamlet hebt sich wie der Truhan Pablillos des Velazquez von leerem hellgrauen Hintergrund ab. Wamms und Mantel sind von schwarzem Sammt, der Mantel mit rosa Seide gefüttert, ein



*Manet: Guitarero.*

breiter schwarzer Hut mit mächtiger schwarzer Feder vollendet die Toilette. Er scheint auf die vorderste Bühne getreten und steht da mit gespreizten Beinen, den Mantel über den linken Arm geworfen, die halbgeöffnete Rechte ausgestreckt. Die kühle Harmonie von schwarz, weiss, grau und rosa wirkt ungemein vornehm. Manet hat die reichen Kunstmittel des Velazquez wie sonst nur Raeburn beherrscht und als Abschluss dieser Studien in seinem »enfant à l'épée« ein Werk geschaffen, das — ohne Profanation — die Signatur des grossen Spaniers tragen dürfte. Als er im Beginne der 60er Jahre eine Separatausstellung seiner Arbeiten veranstaltete, soll Courbet beim Eintritt gerufen haben: Lauter Spanier!

Schon dieser Anschluss an die Spanier bedeutete aber einen Fortschritt über Courbet hinaus: er bedeutete das Auftauchen aus der braunen Sauce und eine weitere Annäherung an die Wahrheit. Denn Velazquez — und Frans Hals, die sich in dieser Hinsicht sehr ähneln — sind unter sämmtlichen alten Meistern coloristisch die natürlichsten, einfachsten, keine Idealisten der Farbe wie Tizian, Paolo und Rubens, auch nicht auf den Ton arbeitend wie die holländischen Kleinmeister und Chardin. Sie malten ihre Personen im allverbreiteten gewöhnlichen Tageslicht. Ihr Incarnat ist wahrer als das saftige der Venezianer und das feurig rothe des Rubens mit seinen leuchtenden Reflexen. Neben Velazquez erscheint, wie Justi sagt, Tizians Colorit conventionell, Rembrandt phantastisch und Rubens mit einer Dosis Unnatur behaftet. Oder wie ein Zeitgenosse des Velazquez sich ausdrückte: Alles Uebrige, Altes und Neues, sei Malerei, Velazquez allein Wahrheit.

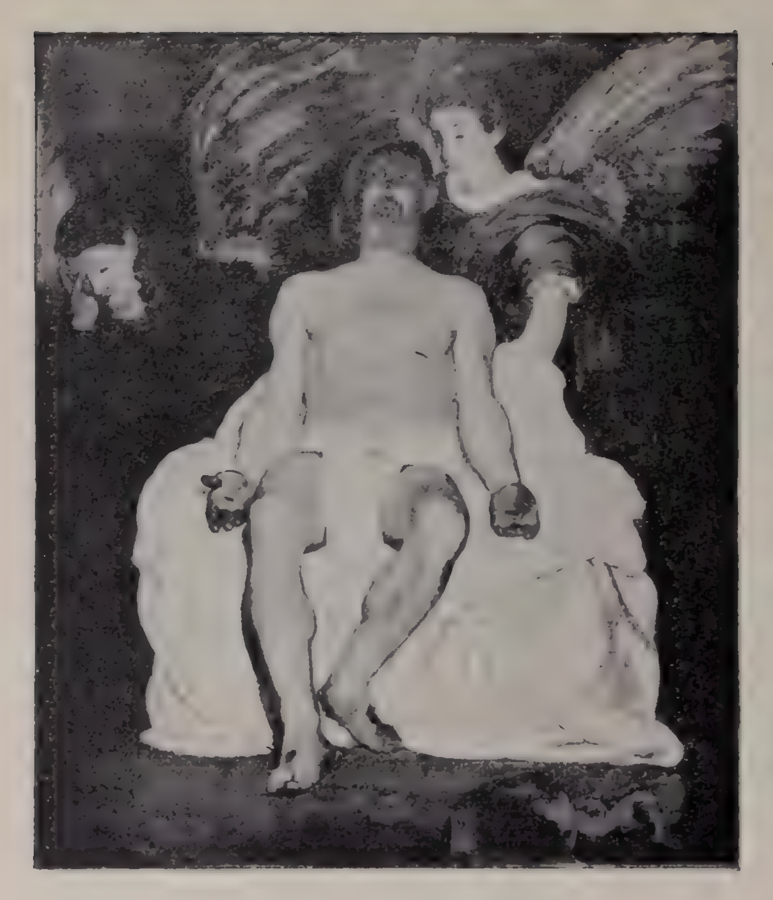
Der Unterschied zwischen den Jugendwerken Manets und denen seines Vorgängers Courbet ist also der gleiche wie zwischen Velaz-

quez und Caravaggio. Auch in Manets frühesten Bildern kamen noch die breiten, stumpfen, rothbraunen Flächen vor, wodurch sich die Werke der Bolognesen und Neapolitaner kennzeichnen. An die Stelle dieses warmen saucigen Braun ist jetzt ein kühler Silberton, eine schattenlose, silberschimmernde Behandlung getreten. Er hat das Weiss des Velazquez, sein ernstes kühles Rosa, sein vielbewundertes feines Grau, auf dem jeder Hauch von Farbe klar und bestimmt sich abzeichnet, das berühmte Schwarz des Spaniers, das nie schwer und matt, stets leicht und durchsichtig wirkt. Hell hebt sich ab auf hell, blonde Farben stehen auf silbrigem grauen Grund. Die vollkommenste Modellirung und plastische Wirkung ist ohne Hülfe starker Schattencontraste erzielt. Er beendigt seine altmeisterliche Lehrzeit damit, dass er mit den Augen des alten Meisters sieht, der von allen alten Meistern am wahrsten sah.



*Manet: Le bon bock*

Das wurde der Ausgangspunkt für Manets weitere Entwicklung. Das Studium des Velazquez befreite ihn nicht von der Sauce nur, sondern brachte auch das Problem der Lichtmalerei in Fluss. Er erlebte eine ähnliche Entwicklung, wie sie der grosse Spanier selbst durchmachte. Als dieser sein erstes Volksstück, den Bacchus malte, stand er noch im Banne der Tenebrosi, gab eine Scene unter freiem Himmel in der Beleuchtung eines geschlossenen Raumes. Die Gestalten scheinen, obwohl die Ceremonie unter vollem Tageslicht spielt, in einer dunkeln Taverne zu sitzen, die durch ein Atelierfenster links ihr Licht erhält. Als zehn Jahre später die Schmiede des Vulcan entstand, hatte er sich von dieser bolognesischen Tradition befreit, die er seitdem »einen dunkeln, schrecklichen Stil« nannte. Die tiefen, scharf abgesetzten Schatten sind verschwunden, das Tageslicht hat über das Kellerlicht gesiegt. Die darauffolgenden grossen Reiterbildnisse veranlassten schon vor hundert



*Manet: Les anges au tombeau de Christ.*

Jahren Mengs zu der Bemerkung, Velazquez habe als der erste es verstanden, das »ambiante«, die Luft zwischen den Dingen zu malen. Und am Schlusse seines Lebens, in den »Spinnerinnen«, löste er das letzte Problem: im Bacchus die saucige Behandlung einer Freilichtscene, hier das flimmernde Weben des Lichtes im Innenraum. Die Sonne zittert auf seidenen Stoffen, liebkost blendende Frauennacken, spielt in kohlschwarzen kastilischen Locken, macht dies plastisch deutlich, jenes malerisch nebelhaft, löst Körperlichkeit auf und gibt Flächen die Rundung des Lebens. Helle Lichtconturen umgeben die Köpfe der arbeitenden Mädchen. Kühlblau, nicht warmbraun sind die Schatten, farbige Reflexlichter spielen vom einen Ding zum andern herüber.

Zwei merkwürdige Bilder von 1863 und 1865 zeigen, dass Manet das Problem erfasst hatte und tastend nach einem Ausdruck rang.

Auf dem einen, dem Déjeuner sur l'herbe von 1863 sah man einiges Grün, einige Bäume und im Hintergrund einen Fluss, in dem eine Frau im Hemd lustig plätscherte; vorn sassen zwei junge Herren in elegantem Gehrock einer zweiten Frau gegenüber, die eben aus dem Wasser kam und sich abtrocknete. Selbstverständlich wurde das Bild von der Jury, in der Ingres, Léon Cogniet, Robert Fleury und Hippolyte Flandrin sassen, als etwas Unerhörtes zurück-



*Manet: Olympia.*

gewiesen. Eugène Delacroix war der Einzige, der dafür eintrat. Manet bezog also den Salon des Refusés, wo neben ihm Bracquemond, Legros, Whistler und Harpignies hingen. Auch diese Ausstellung fand im Industriepalast statt, man ging durch ein enges Pförtchen aus der einen in die andere hinüber. Halb Paris war verwirrt, beunruhigt durch die Werke der Refusirten, selbst Napoleon III. und Eugenie kehrten bei einem Besuche des Salons dem Manet'-schen Bilde ostentativ den Rücken. Dies nackte Weib skandalisirte. Wie schamlos! Eine Frau, ohne das geringste Kleidungsstück, zwischen zwei Herren in Gehrock. Im Louvre hingen zwar gegen fünfzig venezianische Darstellungen ähnlichen Inhalts. Jedes kunstgeschichtliche Handbuch verzeichnet die sogenannte »Familie« und die Lebensalter Giorgiones, worauf bekleidete und nackte Figuren sich naiv neben einander in einer Landschaft bewegen. Aber dass ein Maler auch für den modernen Künstler das Recht in Anspruch nahm: aus der Freude am rein Malerischen malen zu dürfen, war ein noch nicht dagewesenes Factum. Man suchte nach Obscoenem und fand es — während für Manet das Ganze nur ein technisches Experiment bedeutete: die nackte Frau vorn war nur da, weil der



*Manet: Un bar aux Folies-Bergère.*

Maler das Spiel der Sonne und die Reflexe des Grünen auf dem nackten Fleisch beobachten wollte; die Frau im Hemd verdankte ihre Existenz allein dem Umstand, dass ihre reizende Silhouette einen so hübschen weissen Fleck innerhalb der grünen Wiese bildete. Manet berührte zum ersten Mal das Problem, das sich in England zehn Jahre vorher Madox Brown in seinem »Work« gestellt — doch vorläufig mit nicht grösserem Erfolg: die Sonnenstrahlen hüpften zwar, aber noch schwer und opak, der Himmel war hell, doch noch ohne Luft. Es spricht noch nicht der definitive Manet, der der Geschichte gehört.

Aus demselben Stadium seiner Entwicklung stammt die berühmte, heute im Luxembourg befindliche Olympia von 1865, das blutlose, nervöse Geschöpf, das blass, kränklich neben einer schnurrenden Katze seine ärmliche Nacktheit auf weissen Tüchern ausstreckt, während eine rothgekleidete Negerin, den Vorhang öffnend, ihr ein Bouquet überreicht. Mit diesem Bilde begannen — man weiss nicht warum — die eigentlichen Schlachten des Impressionismus. Die



*Manet: En bateau.*

Kritiker, die von Obscoenität sprachen, verfuhren inconsequent, da Tizians Venusbilder mit der Dienerin, dem Hündchen und dem am Bettrande sitzenden jungen Mann auch nicht als obscoen zu gelten pflegen. Gleich schwer aber ist, in diesem flach modellirten Körper mit seinen harten, schwarzen Umrisslinien die künstlerischen Qualitäten zu sehen, die Zola hineinlegte. Das Bild hat gar nichts von Tizian, aber fast etwas von Cranach. Sowohl das Frühstück wie die Olympia sind nur von historischem Interesse, als die ersten Arbeiten des Künstlers, in denen er seinem eigenen Auge vertraute und jede fremde Brille zurückwies. In dem Gefühl, dass er zu nichts kommen werde, wenn er die Natur weiter durch das Medium eines alten Meisters anschaute, hatte er ein Stück Wirklichkeit ganz so wiederzugeben, wie es ihm erschien, wenn er es nicht im Spiegelbild alter Bilder betrachtete. Er bemühte sich zu vergessen, was er in den Museen studirt, die Kunstgriffe, die er bei Couture erhalten, die berühmten Gemälde, die er gesehen hatte. In seinen frühern Arbeiten war noch eine gesuchte Zartheit und altmeisterliche Delicatesse, das Frühstück und die



*Manet: Combat du Kearsage et de l'Alabama*

Olympia sind einfacher und selbständiger. Er war in beiden schon ein »Impressionist«, der seinen persönlichen Eindrücken folgte — ohne dass er jedoch das neue Wort, das ihm auf den Lippen schwebte, schon ganz hätte aussprechen können. Er hatte versucht, sowohl aus Courbets brauner Sauce, wie aus dem Elfenbeinton Bouguereaus herauszukommen und in schlichter, selbständiger Beobachtung den Localtönen gerecht zu werden, hatte in seinem »Frühstück« die Bäume grün, den Boden gelblich, den Himmel grau, in seiner Olympia das Bett weiss, den Körper des Weibes fleischfarben gemalt. Aber die Localfarben in volle Harmonie zu bringen, war ihm noch so wenig wie den Praerafaeliten geglückt. Das ist der Schritt, den Manet über die Praerafaeliten hinausmacht: nachdem er sich von der conventionellen, braunen und elfenbeinernen Tönung befreit und eine Zeitlang gleich den Praerafaeliten wahr, aber hart gewesen, erreichte er die Harmonie, die bisher entweder durch künstliche Mittel oder gar nicht erzielt worden war, auf natürlichem Wege durch die strenge Beobachtung des Mediums, durch das die Natur selbst Harmonie hervorbringt: des Lichtes. Wie die Luft, die Alles durchwogende Atmosphäre die Natur selbst überall harmonisch und coloristisch fein macht, so wurde sie fortan auch für den Künstler das Mittel, jene »grosse Harmonie« zu erzielen, die das Endziel alles malerischen Strebens bildet und bisher nur durch eine Manier erreicht worden war.

Dieser geschichtlich denkwürdige Moment, als Manet die Sonne und das feine Fluidum der Atmosphäre entdeckte, war kurz vor 1870. Er war einige Zeit vor der Kriegserklärung auf dem Land in der Umgegend von Paris bei seinem Freund de Nittis zu Gast, arbeitete wie zu Haus, nur war sein Atelier hier der Park. Eines Tages setzte er sich in's volle Sonnenlicht, stellte seine Modelle zwischen



*Manet: Le Buveur.*

die Blumen des Rasens und fing an zu malen. Das Ergebniss war das Bild »der Garten«, — noch heute im Besitz der Frau de Nittis befindlich. Die junge Gattin des italienischen Malers ruht in einem Fauteuil zwischen ihrem Mann, der auf dem Rasen liegt, und ihrem in der Wiege schlafenden Kind. Jede Blume steht frisch und grell auf der duftigen Wiese. Das Grün der Rasenflächen leuchtet, alle Dinge sind in weicher, heller Athmosphäre gebadet; auf den gelben Kiesweg werfen die Blätter der Bäume ihre blauen Schatten. Das »Pleinair« hielt seinen Einzug in die Malerei.

1870 musste er seine Thätigkeit unterbrechen. Er trat in eine Freiwilligencompagnie ein, die zum grossen Theil aus Künstlern und Literaten bestand, und wurde im December Lieutenant im Generalstab der Nationalgarde, wo er Meissonier als Obersten hatte. Die Bilder, in denen er ganz Manet ist, gehören also ausschliesslich der Zeit nach 1870 an.

Sein grosses Problem war von jetzt ab die Sonne, die Gluth der Tagesbeleuchtung, das Zittern der Luft über sonnendurchglühtem Boden. Er wurde zum Naturforscher, der sich nicht genugthun konnte, die Wirkung des Lichtes zu studiren und mit der Beobachtung des Gelehrten festzustellen, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert.

In ganz jungfräulichen, bisher nie gesehenen mild graublonden Tönen erzählte er auf 14 Bildern, die er bei einem Kunsthändler ausstelllte, vom Luxus und der Eleganz von Paris, von hellen Sommertagen und gaslichtdurchflutheten Soiréen, von den verwelkten Zügen des gefallenen Mädchens wie vom feinen Chic der Weltdame. Da sah man Nana, jenes Wunderwerk kühner Eleganz. Eingeschnürt in



*Manet: Nana.*

ein blauseidenes Corset, sonst nur von feinem Mousselinhemd bedeckt, die Füsse in perlgraue Strümpfe gepresst, steht das blonde Weib am Spiegel und schminkt sich die Lippen, gleichgültig den Worten des Herrn hinter ihr auf dem Sopha lauschend. Daneben hingen Balkonscenen, Momentaufnahmen aus dem Skatingring, aus den Caféconcerts und dem Bal de l'Opéra, die Déjeunerscene beim Vater Lathuille und die Buffetscene aus den Folies-Bergère. Hier hatte er das Tageslicht, dort das künstliche Licht der Rampen zum Gegenstand eindringenden Studiums gemacht. Die »Musik in den Tuilerien zeigte ein wimmelndes Menschengewühl auf sonnigem freien Platz. Jede Figur war als Fleck hingesetzt, und diese Flecken lebten, diese Menge sprach. Eines der besten Bilder war die »Barke«: ein nach Art der Japaner durch den Rahmen kühn abgeschnittenes Boot, darin eine junge Dame in Hellblau und ein Herr in Weiss, deren zarte Silhouetten sich duftig vom feinen Grau des Wassers und der feuchtigkeitdurchschwängerten Atmosphäre abhoben. Dazwischen hingen mächtige Marinen und reizende pikante Porträts.

Manet schwärmte für die Welt. Eine schlanke elegante Erscheinung mit aschblondem Bart, tiefblauen, jugendlich feurigen Augen, feinem klugen Gesicht, aristokratischen Händen und vornehmen Alluren, verkehrte er mit seiner Frau, der feingebildeten Tochter eines holländischen Musikers, in den ersten Kreisen der



*Manet: Le Printemps.*

Pariser Gesellschaft, überall wegen seines treffenden Urtheils und sprühenden Geistes geschätzt. Sein Gespräch war lebhaft, sarkastisch. Sein Witz à la Gavarni berühmt. Er liebte das zarte Parfüm der Salons, den leuchtenden Kerzenglanz der Soiréen, schwärmte für Modernität, für das pikante Froufrou der Toiletten, war der erste, der mit beiden Füssen in der Welt stand, die den Andern noch so unkünstlerisch erschienen. So zeigt sich schon im äussern Leben der drei Bahnbrecher der modernen Kunst der Fortschritt, der in der Eroberung des Stoffgebietes gemacht wurde. Millet steht auf seinem Portrait in Holzschuhen, Courbet in Hemdärmeln da, Manet trägt Cylinder und Gehrock. Millet, der Bauer, malte Bauern; Courbet, der Provinzler und Demokrat, gab dem Arbeiter das Bürgerrecht, doch ohne die Provinz, die Bourgeoisie zu verlassen. Alles Vornehme, Raffinirte stiess ihn ab, er fand hier nicht die Kraft, das Derbe, das er allein suchte. Manet, der Pariser und feine Mann, eroberte der Kunst die Eleganz des modernen Lebens.

Im Jahre 1879 machte er dem Pariser Magistrat noch den Antrag, im Sitzungssaal des Rathhauses den ganzen »Ventre de Paris«, Markthallen, Bahnhöfe, Häfen, Corsos, öffentliche Gärten und unter dem Plafond eine Galerie der berühmten Männer der Gegenwart zu malen. Sein Schreiben blieb unbeantwortet und gab doch den Anstoss zu all den grossen Bildern aus dem zeitgenössischen Leben, die später in Paris und der Provinz für die Wände der öffentlichen Gebäude gemalt wurden. 1880 erhielt er durch die Bemühungen seines Freundes Antonin Proust eine zweite Medaille, die einzige, die ihm überhaupt zu Theil ward. Der Kunsthändler Duret begann

Bilder von ihm zu kaufen, ihm folgte Durand-Ruel und der Sänger Faure von der grossen Oper, der allein 35 Manets besitzt. Der arme Künstler konnte nicht lange dieser Anerkennung sich freuen. Am 30. April 1883, dem Firnisstage des Salons, ist er an Blutvergiftung und den Folgen der Amputation eines Beines gestorben.

Aber die Keime, die er ausgestreut, hatten, als er starb, schon Wurzel geschlagen. Er hatte Jahre gebraucht, die Thore des Salons zu sprengen und heute prangt sein Name in goldenen Buchstaben auf der Façade der Ecole des Beaux Arts, als derjenige des Mannes, der das entscheidende Schlusswort im grossen Befreiungskampf der modernen Kunst sprach. Seine That — scheinbar eine unbedeutende Veränderung in der Art zu malen — war in Wahrheit eine Erneuerung in der Art zu sehen, eine Erneuerung in der Art zu denken.

Bisher hatten nur die Landschafter sich von der Nachahmung des Galerietons befreit, und was durch Corot in der Landschaft geschehen, wäre logischer Weise auch in der Figurenmalerei durchzuführen gewesen, denn der Mensch ist ebenso wie der Baum umgeben von Luft. Nachdem die Landschafter von Barbizon durch ihre im Freien gemalten Bilder den mächtigen Unterschied der Tagesbeleuchtung gegenüber der im geschlossenen Raum zur Anschauung gebracht, durften auch die Figurenmaler, wollten sie Anspruch auf Wahrheit der Wirkung erheben, bei Vorgängen im Freien nicht haften bleiben an der ihren Modellen im Atelier zufallenden Beleuchtung. Doch selbst die kühnsten Neuerer befreiten sich nicht vom Banne der Tradition. Sie alle waren — nachdem sie in Stoffen und Composition selbständig geworden — in der Farbenanschauung Sklaven der Alten geblieben. Die Einen ahmten die Spanier nach, bedachten nicht, dass Ribera in einem kleinen, dunkeln Atelier seine Bilder malte und dass deshalb das Kellerlicht, mit dem er sie beleuchtete, richtig, aber in die gegenwärtige Welt, auf die hellen Interieurs des 19. Jahrhunderts übertragen, falsch war. Andere behandelten Scenen im Freien, als gingen sie in einer Parterrestube vor, suchten durch Vorhänge und Läden eine Beleuchtung zu erzielen, die derjenigen der alten Meister, der altgewordenen Bilder entsprach. Oder man malte überhaupt nach einem allgemeinen Recept, in vollständigem Widerspruch mit dem, was das Auge sah. Sehr bezeichnend z. B. eine Episode, die aus der Lehrzeit Puvis de Chavannes' erzählt wird. Der junge Maler hatte Akt gemalt an einem grauen nebligen Tage. Das

Modell schien in zartes Licht gehüllt, wie von einem hellen Silberschein umflossen. »So sehen Sie Ihr Modell?«, brummt ungehalten bei der Correctur Couture, mischt weiss, kobaltblau, neapelgelb, vermillon zusammen und macht nach akademischem Universalrecept aus Puvis' grauem Akte eine farbenkräftige, warmleuchtende Figur — die unter andern Beleuchtungsverhältnissen vielleicht ein alter Meister gemalt hätte. Manet sagte durch sein »Fiat lux« ein erlösendes Wort, das Vielen auf den Lippen geschwebt. Der Bann der Galerien war nun auch coloristisch gebrochen, der letzte Rest falscher Abhängigkeit von den grossen Todten beseitigt, das Ziel, bei dem die Landschafter 30 Jahre vorher angelangt, in der Figurenmalerei ebenfalls erklommen. Der Realismus, wahr und frei in der Formenbehandlung, war in der Farbenanschauung noch unwahr und unselbständig gewesen. Nun ist zur zeichnerischen Wahrheit auch die Wahrheit der Farbenanschauung getreten. Der Naturalismus ist Realismus, erweitert durch das Studium des Milieus.

Ja, vielleicht wird eine spätere Zeit sogar anerkennen, dass Manet in der Feinheit und scrupulösen Analyse des Lichtes einen Schritt über die Alten hinaus that, und wird die Entdeckung der Tonwerthe als Haupterrungenschaft des 19. Jahrhunderts preisen, als eine Eroberung, wie sie seit den Eycks und Masaccio, seit der Begründung der Lehre von der Perspective, im Gebiete der Malerei nicht gemacht ward. Hugo Magnus hat in einer beachtenswerthen Schrift darüber gehandelt, wie der Farbensinn in den verschiedenen Perioden der Weltgeschichte zunahm — seit dem Auftreten der Impressionisten lässt sich eine weitere Steigerung constatiren. Das Studium der Tonwerthe ward nie mit dieser wissenschaftlichen Exaktheit betrieben, und hinsichtlich der atmosphärischen Wahrheit möchte man glauben, dass das Auge heute Dinge sieht und fühlt, die unsere Väter noch nicht bemerkten. Auch die Alten hatten das Problem der »Wahrmalerei« berührt. Die italienischen Tempera- und Freskomaler des 15. Jahrhunderts hat nicht blos die Natur ihrer Farben oft auf die natürlichste Art der Beleuchtung geführt. Sie hatten theoretisch sogar sich mit der Frage beschäftigt. Eine altitalienische Vorschrift lautete: der Maler solle in einem geschlossenen Hofe unter schützendem Zeltdach arbeiten, sein Modell aber so setzen, dass es unter freiem Himmel sei. Besonders Piero della Francesca ging in den Fresken, die er 1452 in Arezzo malte, dem Problem des Pleinair mit spürendem Sinne nach. Aber

die Liebe zu schönen und leuchtenden Farben, wie später die Technik der Oelmalerei sie ermöglichte, lenkte die Maler doch bald davon ab, die naturwahre Beleuchtung auch in der Farbenabtönung folgerichtig durchzuführen. Die Italiener der grossen Zeit seit Leonardo wendeten sich unter dem Einfluss der Oelmalerei immer mehr den starken Gegensätzen zu. Und selbst die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts haben trotz Albert Cuyp die Dinge noch mehr plastisch in ihren Linien und Formen, als malerisch in ihrer Licht- und Lufthülle gesehen. Erst das 19. Jahrhundert nahm ernstlich ein Problem in Angriff, das — die einzige Gestalt des Velazquez ausgenommen — von den ältern Schulen zwar gestreift, doch noch nicht gelöst war.

Was die Meister von Barbizon in genialem Instinkt gethan, ward von den Impressionisten zum Gegenstand wissenschaftlichen Studiums gemacht. Die neue Schule stellte den Satz auf: dass die Atmosphäre die Farbe der Dinge verändert, dass z. B. die Silhouette und Farbe eines im Zimmer gemalten Baumes vollkommen abweicht von der desselben Baumes, der an Ort und Stelle unter freiem Himmel gemalt ist. Sie forderte als unbedingte Regel, dass jeder Vorgang in Harmonie mit Ort, Zeit und Beleuchtung zu setzen, eine Scene, die in freier Luft stattfindet, also nothwendigerweise nicht innerhalb der vier Wände, sondern unter der wirklichen Beleuchtung des Morgens, des Mittags, des Abends oder der Nacht zu malen sei. Indem dieses Problem zum Gegenstand sorgfältiger Detailforschung gemacht ward, lernte man das zuckende Leben in seinem Schleier von Luft und Licht weit feiner und eingehender analysiren als es die Alten gethan. Jene malten noch das platt auffallende, nicht das leuchtende Licht. Die Oelfarbe wurde wie ein opakes Material behandelt, die Farbe trat als Stoff auf und das Leuchten des farbigen Lichtes ging durch die materielle Schwere verloren. Noch Courbet schilderte nur die Sache, sah die Dinge plastisch, nicht in die Atmosphäre getaucht; seine Menschen lebten in Oel, in brauner Sauce, nicht da, wo allein sie leben können — in der Luft. Alles was er malte, isolirte er vorher ohne Rücksicht auf die atmosphärische Umgebung. Jetzt hat sich eine vollständige Rollenvertauschung vollzogen; man malt nicht mehr Körper und Farben, sondern die bewegende Kraft des Lichtes, unter der jedes Ding jeden Augenblick Gestalt und Farbe wechselt. Jene verbannten im Wesentlichen das Licht an die Oberfläche, die Neuen glauben an sein Ueberallsein, sehen in ihm den Vater alles

Lebens und aller Mannigfaltigkeit der Erscheinung, also auch der Farbe. Sie malen nicht mehr Farben und Formen mit Lichtern und Schlagschatten, sondern das durchscheinende Licht, das sich auf Formen und Farben ergiesst und von ihnen aufgesogen wird und rückgeschleudert. Sie sehen nicht das Einzelne, sondern das Ganze, nicht mehr plattes Licht und Schlagschatten allein, sondern die Harmonie, den malerischen Reiz des Naturmomentes als solchen. Mit einem Eifer, der zuweilen paradox schien, begannen sie die Bedeutung der Lichtphaenomene zu ergründen. Sie entdeckten, dass das Sonnenlicht die Gegenstände nicht vergoldet, sondern versilbert und bemühten sich, die Vielheit dieser feinen Abstufungen bis in ihre duftigsten Nüancen zu zerlegen. Sie lernten das Zucken der breit sich ergiessenden zitternden Sonnenstrahlen malen; waren lyrische Dichter des Lichtes, das sie verherrlichten oft selbst auf Kosten dessen, was es einhüllt und leben lässt. Sie stellten im Dienste der Kunst ein verjüngtes Repertoir feiner geläuterter malerischer Ausdrücke fest, in denen die Kunstgeschichte eine Steigerung des Farbensinnes und der Perceptionskraft des menschlichen Auges verzeichnet. Dass Licht Bewegung ist, wird hier gegenwärtig, dass das ganze Leben Bewegung ist, zeigt ihre Kunst. Courbet war ein bewundernswerther Maler ebener Flächen. Hatte er eine Mauer zu malen, so nahm er sie auf seine starken Schultern und übertrug sie auf die Leinwand, dass ein Maurer sich täuschte. Mochte es sich um Felsen, einen Weiberkörper oder Meereswellen handeln, er begann dick einzurühren, brachte auf die Leinwand eine feste Farbenmasse und vertheilte sie mit dem Messer. Diese Spachtelarbeit ermöglichte ihm eine unerreichte Naturwahrheit in der Wiedergabe der Oberfläche harter Substanzen. Felsen, Ufer, Mauern sehen aus wie in der Natur, aber bei beweglichen, unbestimmten Dingen versagte seine Kraft. Seine Landschaften sind fett und breit und saftig gemalt, aber die Erde hat keinen Pulsschlag, sie schlägt nicht. Courbet hat die Vögel in der Landschaft vergessen. Seine Marinen sind ungemein gross gesehen und zeichnerisch Meisterwerke, aber scheinen unbewohnbar für Fische. Unter der festen Hand des Malers blieb das Meer stille stehen und verwandelte sich zum Felsen. Hatte er Menschen zu malen, so stehen sie bewegungslos da wie Wachspuppen. Ihr Gesichtsausdruck wie ihr Körper scheint galvanisirt. Die Impressionisten zuerst haben, indem sie die schlagfertige Unmittelbarkeit in der

Uebertragung der Eindrücke als Hauptziel künstlerischen Strebens in ihr Programm setzten, Nüancen des Ausdrucks und der Bewegung frisch festzuhalten gewusst, die unter den Händen ihrer Vorgänger versteinerten. Wie bei einem fahrenden Wagen das Blitzen der Speichen an den Rädern gemalt wird, nicht der Anblick, den das ruhige Rad gewährt, so lassen sie auch bei menschlichen Gestalten die Umrisse sich auflösen und verschwimmen, um den Eindruck der Bewegung, der echten Lebendigkeit der Erscheinung hervorzurufen. Die Farbe ist als einziges, unbeschränktes Ausdrucksmittel für den Maler gewonnen, hat die Zeichnung so aufgenommen, dass die Linie gleichsam pulsirendes Leben erhält, nicht anders mehr als malerisch empfunden werden kann. Handelt es sich um menschliche Akte, so ist von der Haut der wächserne Charakter gewichen, den die herkömmliche Aktmalerei für Naturwahrheit ausgab, und tausende zart unterschiedener Tönungen beleben das Fleisch. Auch eine feinere, tiefere Beobachtung der Temperamente war durch die leichtere, nervösere Technik ermöglicht. In den Werken der früheren Genremaler sind die Menschen nie das, was sie vorstellen sollen. Aus der elegantesten Garderobe blickt das bezahlte, aus niederen Kreisen gewählte Modell heraus, das der Maler brauchte, um langsam die Vollendung seines Bildes herbeizuführen; hier sind wahre Menschen dargestellt, deren Gesicht, Haltung und Bewegung sprechen und sagen, was sie sind. Selbst in der Porträtmalerei treten an die Stelle der festgenagelten Puppen Leute, die der Maler überraschte, bevor sie sich zurecht setzten, in der Secunde, wo sie noch ganz sie selbst sind. Das Streben nach Fixirung der natürlichsten Stellung und zwanglosesten Miene, nach dem Festhalten der vorübergehendsten flüchtigsten Ausdrucksnüancen, erzeugt auch hier eine Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, die von der Pose und Staatsmiene des früheren Sofabildes durch eine Riesenkluft getrennt ist.

Gleich seit seinem ersten Auftreten hatte sich eine Reihe junger Leute um Manet geschaart, die in einem Café der ehemaligen Vorstadt Battignolles am Eingang der Avenue de Clichy wöchentlich zweimal zusammenkamen. Der Verein nannte sich von diesem Ort des Zusammentreffens Ecole des Battignoles. Burty, Antonin Proust, Henner und Stevens erschienen zuweilen; Legros, Whistler, Fantin-Latour, Duranty und Zola waren ständige Gäste. Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, Monet, Gauguin und Zandomeneghi waren die



*Degas: Ballet.*

Hauptleute des impressionistischen Stabes, der, vom officiellen Salon ausgeschlossen, gewöhnlich bei Nadar, bei Reichshofen oder einem andern Kunsthändler sein Zelt aufschlug. Das sind die Namen der Männer, die, auf Manet folgend, als die ersten das neue Problem zum Gegenstand ihrer Studien machten.

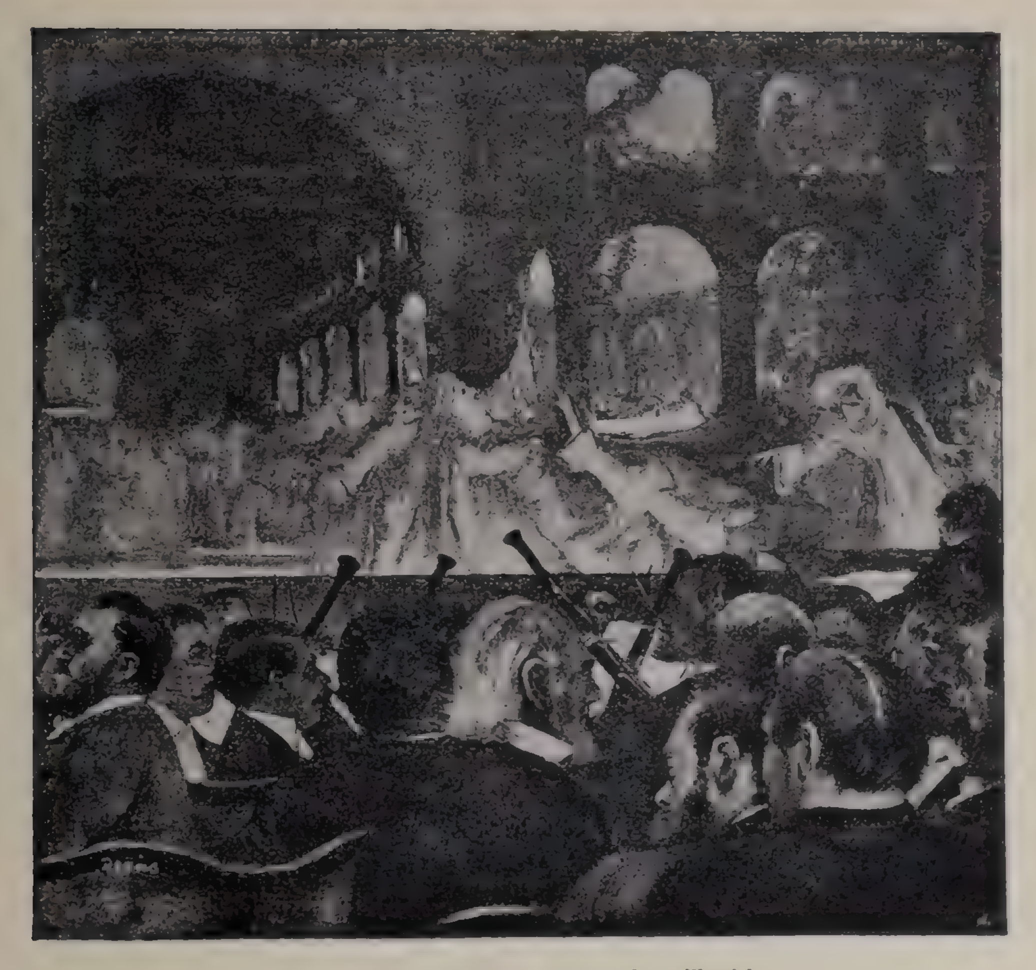
*Degas,* der raffinirte Colorist und fabelhafte Zeichner, der die Tänzerinnen, die Foyers der Oper und die Gazeröckchen besingt, ist von allen denen, die sich gleich anfangs der Bewegung anschlossen, der originellste und kühnste: das gerade Gegentheil alles Hübschen und Banalen, der grösste Dandy des modernen Frankreich, dessen Werke Caviar für die Menge sind, ein Labsal aber dem Gourmé, der sich erfreuen will an der erhabenen Schönheit des Hässlichen.

Degas ist älter als Manet. Er hat noch alle Phasen der französischen Kunst seit Ingres durchlaufen. Seine ersten Bilder »Spartanische Jünglinge« und »Semiramis, die Mauern von Babylon bauend«, könnten von Ingres gemalt sein, auf den er noch heute als ersten Stern am Firmament des französischen Kunsthimmels



*Degas: Balletprobe.*

schaut. Dann hat eine Zeitlang die geistreiche, liebevolle Intimität und sanfte, ruhige Harmonie Chardins auf ihn gewirkt. Auch für Delacroix schwärmte er: weniger für das pathetische Colorit, als für den hohen Stil der Gesten und Bewegungen dieses grossen Romantikers, die er sich bemühte, auf die leidenschaftliche Mimik des Tanzes zu übertragen. Von Manet lernte er die Weichheit und Flüssigkeit der Modellirung. Zum Schluss traten die Japaner hinzu und vermittelten ihm das Princip ihrer zerstreuten Composition, die Wahl des Standpunktes von unten nach oben oder von oben nach unten, den Geschmack am phantastisch Decorativen, die geistreiche Art, da zu accentuiren, dort zu unterdrücken, die überraschenden, hier und da ganz willkürlich angebrachten Details. Aus der originellen, bizarren Vereinigung all dieser Elemente bildete er seinen exquisiten, wunderbar ausdrucksvollen, ganz persönlichen Stil, der mit der Feder schwer zu beschreiben ist und durch den Hinweis auf den in der Lichtführung verwandten Besnard ebenfalls nur mangelhaft gekennzeichnet wäre. Degas hat in der Literatur allein eine Parallele. Wenn ein Vergleich zwischen beiden möglich, könnte man sagen, dass sein



*Degas: Das Ballet in Robert dem Teufel.*

Stil in vieler Hinsicht an den der Gebrüder Goncourt erinnert. Wie diese die Sprache um ein neues Vocabular für neue Empfindungen bereicherten, so hat Degas sich eine neue Technik gebildet. Keiner ausser Manet war mehr und ausschliesslicher Maler. Alles Hübsche, Anekdotische durchaus verschmähend, weiss er allein durch die Feinheiten der Zeichnung und Tonwerthe — wie die Goncourts durch Association von Worten — die beabsichtigte Wirkung zu erzielen; hat allen Wörterbüchern der Malerei Worte entnommen, hat Oel, Pastell, Aquarell zusammengemischt und gehört, wie er heute dasteht, gleich den Goncourts zu den raffinirtesten, feinsten Erscheinungen des Jahrhunderts.

Sein Stoffgebiet findet seine Grenze nur in einem Punkt: er ist ein grosser Verächter des Banalen, der Wiederholung Anderer

und seiner selbst. Jeder Gegenstand muss Veranlassung geben zur Einführung besonderer, noch ungebrauchter Modelle, zu Experimenten des Malerischen und neuen Problemen der Beleuchtung. Von der Grazie, den hübschen Bewegungen der Frauen ging er aus. Die niedlichen Pariser Wäscherinnen in ihren reinlichen Schürzen, kleine Ladnerinnen in ihren Buden, die elegante Magerkeit der Rennpferde mit ihren elastischen Jockeys, dazwischen wunderbare Porträts wie dasjenige Durantys, Frauen, die aus dem Bad steigen, die Bewegungen der Arbeiterin wie die Toilette und das Negligé der Weltdame, Boudoirscenen, Gerichtsscenen und Scenen in Theaterlogen — all das hat er gemalt. Und mit welcher Wahrheit, mit welchem Leben! Wie stehen diese Figuren in der Luft, wie sind sie das, wofür sie sich geben. Circus und Oper wurde bald sein bevorzugtes Studienfeld. Bei den Balletmädchen fand er künstlerisch jungfräulicheren Boden, als bei den Göttinnen und Nymphen der Antike. Zugleich waren hier an die Fähigkeiten des Malers, Zeichners und Charakteristikers die denkbar höchsten Anforderungen gestellt. Degas ist von allen Modernen der sensibelste Exeget des künstlichen Lichtes, des Lichtes der Rampen, vor denen diese decolletirten Sängerinnen in ihren Gazeröckchen sich bewegen. Und diese Tänzerinnen sind wahre Tänzerinnen, jede lebendig, jede eigenartig. Die Nervosität der geborenen Ballerina unterscheidet sich scharf von dem Phlegma der Andern, die nur mit den Beinen ihr Brod verdient. Wie fein sind seine Anfängerinnen bei der Probe mit ihren verwelkten, ermüdeten, hübschen Gesichtchen, wenn sie sich schwungvoll verbeugen sollen und dabei so linkisch anstellen in ihrer niedlichen Schüchternheit. Wie fabelhaft hat er diesen flüchtigen, reizenden Moment fixirt. Mit welch geistreicher Nonchalance gruppirt er seine, in weissen Musselin und bunte Schärpen eingehüllte Welt. Gleich den Japanern, wahrt er sich das Recht, nur das zu geben, was ihm interessant und schlagend scheint — nach Hokusais Ausdruck »nur die lebenden Punkte« —, hält sich nicht verpflichtet, einer »abgerundeten Composition« zu Liebe ein todtes Stück Leinwand beizugeben. In Bildern, auf denen er beabsichtigt, die verschiedenen Formen der Beine und Füsse seiner Tänzerinnen zu zeigen, malt er nur den obern Theil des Orchesters und den untern der Bühne, das heisst unten Köpfe und Hände mit Musikinstrumenten, oben tanzende Beine. Ebenso unerbittlich verfährt er bei seinen Renn- und Strassenscenen, so dass von den Pferden oft nur die hintere Partie, vom Jockey der

Rücken zu sehen. Diesem geistreichen Mittendurchschneiden und souveränen Umspringen mit allen vulgären Compositionsregeln verdanken seine Bilder einen nicht geringen Theil ihrer Pikanterie, ihres Lebens. Schon Dürer wusste, was er that, als er bei seinen apokalyptischen Reitern, um den Eindruck des wilden Dahinstürmens zu erzielen, die Composition nicht abschloss, sondern fragmentarisch liess.

Eine besondere Gruppe unter den Balletbildern des Malers sind diejenigen, in denen er die Ausbildung der Elevin schildert, die harte Schule, die die Larve durchmachen muss, bevor sie ihren Flug als Schmetterling antritt. Eine seltsame, phantastische Anatomie spielt sich hier ab, nur vergleichbar den akrobatischen Verrenkungen, in denen die Japaner sich gern ergehen. Für Degas' Entwicklungsgang wurden gerade diese Bilder von massgebender Bedeutung. Auf der Suche nach unfixirten Linien und Ausdrücken gelangte er dazu, die Wirklichkeit nicht mehr in ihrer liebenswürdigen Grazie zu fühlen, nur noch in ihrer Degeneration zu sehen. Es reizte ihn, die grosse Silhouette des modernen Weibes, den unter dem Panzer der Toilette zum Kunstprodukt gewordenen weiblichen Körper auch in den ungraziösesten Momenten festzubannen. Er malte die Frau, die sich nicht beobachtet weiss, gleichsam durch die Ritze eines Vorhanges oder durch das Schlüsselloch gesehen, in theilweise abscheulichen, hässlichen Bewegungen. Er wurde der unerbittliche Beobachter der Wesen, die die Gesellschaft zu ihrem Vergnügen in Maschinen — Tanz-, Renn- und Liebesmaschinen — verwandelt. Er hat grausam jene Art Frauen dargestellt, wie sie Zola in Nana zeichnet: ohne Gesichtsausdruck, ohne das Spiel der Augen, die Frau, die nur animalisch ist, bewegungslos wie ein indisches Idol. Seine Bilder dieses Kreises sind eine Naturgeschichte der Prostitution von erschreckender Wahrheit, ein grosses Gedicht auf das Fleisch wie Rubens' und Tizians Werke, nur dass dort blühende Schönheit, hier faltige Haut, verfallende Jugend, der künstliche Glanz emaillirter Gesichter den Inhalt der geistvollen Strophen bildet. Die ganzen Schrecken des nächtlichen Paris durchforschte er, begann bei allem Ungeheuerlichen, Lasterhaften, Degenerirten, soweit es malerisch ist, zu verweilen. Ein aristokratischer Degout vor der Welt, der blasirte Geschmack des Lebemannes, für den alles Gesunde, Normale banal geworden, und der nur am Hässlichen noch sich erregt, geht in fürchterlichem Pessimismus durch seine letzten Werke. »A vous autres il faut la vie naturelle, à moi la vie factice.«



*Renoir: La Loge.*

Diese Blasirtheit äussert sich auch in der stolzen Verachtung, mit der er sich von Ausstellungen, Publikum und Kritik zurückzog. Wer nicht als ständiger Gast bei Durand-Ruel verkehrt, hat wenig Gelegenheit, Bilder von Degas zu sehen. Der Begriff Ruhm scheint für ihn nicht vorhanden. Ein Mann von ruhigem Selbstgefühl, bringt er die Sache auf die Leinwand wie es ihm beliebt, ohne Bedacht zu nehmen, wie sie zu den Vorstellungen der Leute und den Gepflogenheiten der Schule passe. Vom Salon hielt er seit Jahren sich fern, einige sagen, er hätte überhaupt nie ausgestellt. Ebenso fern steht er der Pariser Gesellschaft. Früher, in der Zeit, als Manet, Pissarro und Duranty im Café Nouvelle Athènes zusammenkamen, erschien er zuweilen nach 10 Uhr — ein kleiner Herr mit runden Schultern und schiebendem Gang, der bloss durch kurze sarkastische Bemerkungen an der Unterhaltung theilnahm. Nach Manets Tod schlug er sein Zelt im Café de la Rochefoucauld auf. Und die jungen Maler gingen seinetwegen auch in's Café de la Rochefoucauld und zeigten sich ihn: »Das ist Degas«. Ueber ihn wird am häufigsten gesprochen, wenn Künstler zusammen sind, ihm werden von der Jugend die höchsten Ehren geboten. Man verehrt in ihm den stolzen Indépendant, der unnahbar über dem profanum volgus steht, den grossen Unbekannten, der nie eine Jury passirte und dessen Geist doch unsichtbar über jeder Ausstellung schwebt.

*Auguste Renoir*, ein feiner Charmeur, hat namentlich im Bildniss wichtige Entdeckungen gemacht. Er ist der eigentliche Maler

junger Frauen, deren Eleganz, zarte Haut und sammtenes Fleisch er mit ausserordentlicher Schlagfertigkeit commentirt. Léon Bonnats Porträts waren grosse Stillleben. Die Personen sitzen festgenagelt da. Das Fleisch sieht wie Zink aus und die Kleider wie Stahl. Unter Durans Händen hatte sich die Porträtmalerei in ein Spiel mit Draperien verwandelt. Die meisten seiner Porträts verrathen nichts als wieviel die Toilette gekostet; sie sind mit ihrem reichen Apparat von Seide und



*Renoir: La terrasse.*

schweren Vorhängen begeisterte, öfter brutale Symphonien auf Sammet und Atlas. Das Rauschen der Gewandung, die blendende — oder aufgedonnerte — Farbenkraft gleissender Stoffe verursachte ihm grössere Freude als der Schimmer der Carnation und der prüfende Blick in die geistige Beschaffenheit seiner Modelle. Renoir sucht die unmerklichen vorübergehenden Bewegungen von Zügen und Gestalt zu fixiren. Indem er seine Personen kühn ins wirkliche, ringsumfliessende Tageslicht setzt, malt er die atmosphärischen Einflüsse gleich dem Landschafter in allen Consequenzen. Das Licht ist das Einzige, das Absolute. Ein gestürzter Baumstamm, auf dem das gebrochene Sonnenlicht in gelben, leichtgrünen Reflexen spielt, und ein Mädchenkörper, ein Mädchenkopf sind denselben Gesetzen unterworfen. Von den gelblich grünlichen Lichtflecken übertupft, verlieren sich seine Formen und er wird zu einem Stück Natur. Mit diesem Studium der Reflex- und Lichtwirkungen ist aber zugleich eine erstaunliche Sicherheit in der Analyse des plötzlichen Ausdrucks

verbunden. Wie das Lachen anfängt und aufhört, der Moment zwischen Lachen und Weinen, ein vorübergehendes Aufblitzen des Auges, eine flüchtige Bewegung der Lippen, Alles blitzschnell kommende und ebenso rasch wieder verschwindende — Ausdrucksnuancen, die früher undefinirbar schienen, hält Renoir in ihrer ganzen Unmittelbarkeit fest. In den Bildnissen Bonnats und Carolus Durans hat man Leute vor sich, die »gesessen« haben, hier solche, denen der Maler das Geheimniss ihrer Natur abzustehlen und festzuhalten gewusst hat in einem Moment, wo sie nicht sassen. Da sind träumende blonde Mädchen, die mit ihren grossen blauen Augen dahinstarren, luftige duftige Blumen, wie Lilien, gelehnt an einen Rosenbusch, durch den die Strahlen der untergehenden Sonne scheinen. Da sind kokette Backfische, bald lächelnd, bald schmollend, bald lustig und heiter, bald wieder böse, bald zwischen beidem schwankend in einem reizenden Zorn. Da sind Weltdamen von vollendeter Eleganz, leicht gebaute schlanke Gestalten mit kleinen Händen und Füssen, gleichmässiger Blässe des Teints, langgeschnittenen Augen, die die Berührung jedes Blickes auffangen, feuchtglänzenden Lippen von weicher Anmuth, die von künstlich verfeinerter Genusssucht zeugt. Und Kinder besonders — Kinder einer sensitiven beweglichen Race: die einen noch unbewusst, träumend und ohne Gedanken, die andern schon lebhaft, korrekt in der Pose, graziös und verständig. Sie waren exquisit, von einer ganz neuen, naiven Wahrheit, die drei Mädchen, die auf seinem »Porträt der Frl. M.« um's Klavier gruppirt waren, die ältere musicirend, die zweite mit der Violine sie begleitend, die Kleine in stiller Aufmerksamkeit mit beiden Händen auf's Piano gestützt. Alle Posen natürlich, alle Farben hell und subtil: die Möbel, die gelben Blumensträusse, die duftigen Frühlingskleider, die seidenen Strümpfe. Doch solch zarte Gedichte auf Kindheit und Backfischthum bilden nur einen Theil von Renoirs Oeuvre. In seinem »Dîner à Chaton« sitzen lachend, sprechend, lauschend, Herren und Damen an der Tafel, der Sect perlt in den Gläsern, mollige Dessertstimmung herrscht. In seinem »Moulin de la Galette« malte er die Aufregung des Tanzes: wirbelnde Paare, erregte Gesichter, müde Posen, alles umflossen von Sonne und Staub. Das Studium der verschiedenen feinen Affekte, die das menschliche Antlitz coloriren — das ist Renoirs eigentliches Feld.

*Camille Pissarros* Verdienst ist die durch Breton verweichlichte Bauernmalerei wieder in die männlichen Bahnen Millets zurückgelenkt und diesen in den Partien, in denen er technisch noch un-



*Pissarro: Landschaft.*

genügend war, ergänzt zu haben. Camille Pissarro hatte, als die impressionistische Bewegung begann, schon eine schöne Vergangenheit hinter sich; er war der anerkannte Landschafter der normannischen Ebene, der aufrichtige Beobachter der Bauern und schlichte Schilderer der Gemüsegärten, die rings um Bauernhäuser sich ausdehnen. Kein Künstler seit Millet hatte sich in engere Verbindung gesetzt mit dem Leben der Erde und der cultivirten Natur. Ein delicater Analyst, hatte Pissarro nicht das Epische, religiös Mystische Millets, aber er war wie jener in der Seele ebenfalls Landmann, Normanne wie Millet, aus dem Lande der Weinberge, der weiten Gehöfte, der grünen Wiesen, zarten Pappelalleen und grossen, von der Sonne gerötheten Horizonte. Er war gesund, intim und zart, freute sich an der Fettigkeit, dem wollüstigen Wogen der Felder und wusste schlagend den Eindruck einer Gegend in ihrem Werktagscharakter zu geben. Als der legitime Spross Millets in der Presse gefeiert, hätte er sich begnügen können mit diesen regelrecht erworbenen Erfolgen. Er war in ein Alter gekommen, wo die Menschen gemeinhin aufhören, zu experimentiren und nur noch ernten, was sie in der Jugend gesät, in ein Alter, wo viele Triumphatoren sich nur mit mechanischer Reproduction ihrer eigenen Werke be-



*Claude Monet.*

fassen. Trotzdem wurde die impressionistische Bewegung für Pissarro der Ausgangspunkt auf einen neuen Weg.

Er strebte nach einem noch frischeren, intensiveren, transparenteren Licht, nach einer noch schlagenderen Beobachtung der Phänomene, nach noch exakterer Analyse der umhüllenden Atmosphäre. Er besang das ewige, unveränderliche Licht, in dem die Welt sich badet. Er hat es besonders während der klaren Nachmittage geliebt, wenn es auf hellgrünen, von zarten Bäumen umsäumten Wiesen oder am Fuss niedriger Hügel spielt. Er hat es gesucht an den Abhängen, an denen es duftig herunterrieselt, an den Ebenen, von denen es wie ein leichter Gazeschleier aufsteigt. Er studirte das Kosen des Lichtes auf dem gebräunten Fleisch der Arbeiter, den Haaren der Thiere, den Blättern und Früchten der Bäume. Er charakterisirte die Jahreszeit, die Stunde, den Augenblick mit der Gewissenhaftigkeit des Bauern, der aufmerksam den Gang des Windes und die Stellung der Sonne beobachtet. Die fröstelnd kalte Stimmung herbstlicher Nachmittage, die lebhafte Klarheit blitzender Winterhimmel, das blühende Blond eines Frühlingsmorgens, das schwere Brüten des Sommers, das Ueppige oder Ausgedörrte des Bodens, die junge Gesundheit des Grüns oder das Welkwerden der ihres Schmucks beraubten Natur — all das hat Pissarro schlicht, gross und einfach gemalt. Er schweift auf den Feldern umher, sieht den Hirten, der seine Heerde austreibt, die Feldwagen, die auf holperigen Wegen hinrollen; die ruhige, gleichmässige Bewegung der Getreideleser, den graziösen Schritt der Schnitterinnen, die mit dem

Rechen über der Schulter Abends heimgehen; er setzt sich am Ausgang der Dörfer fest, wo Apfelpflücker thätig sind und Gänsehüterinnen bei ihrer Heerde stehen; er beobachtet das ganze Leben der Bauern und berichtet darüber unmittelbarer, treuer, als Millet es in seiner breiten, synthetischen Art gethan. Wo bei jenem classische Ruhe und ölige Schwere, ist bei Pissarro zuckendes Leben, Transparenz und Frische. Er sieht das Land gern in hellen, lachenden Tönen, und das reine Weiss der Kopftücher, das bleiche Rosa oder zarte Blau der Mieder seiner Bäuerinnen gibt seinen Bildern eine heitere, coloristische Delicatesse. Seine Mädchen sind wie frische Feldblumen, die die Junisonne auf den Wiesen wachsen liess. Es ist etwas Intensives und Weiches, Starkes und Feines, Wahres und zugleich Rhythmisches in Pissarros zarten Gedichten auf's Landleben.



*Monet: Promenade, Temps Gris.*

In der Landschaft hatten ebenfalls, so lange ein Fortschritt über Rousseau und Corot unmöglich schien, die Bilder von Talent aber mässiger Bedeutung an Zahl zugenommen. Die Landschafter, die unmittelbar auf die grossen Bannbrecher folgten, liebten die Natur wegen ihrer relativen Kühle im Sommer; an den Stätten, wo die Classiker von Fontainebleau geträumt und gemalt, bauten sie sich comfortable Villen und richteten sich mit den Gefühlen des Hausbesitzers dort ein. Das Land wurde in Parzellen vertheilt und jeder übernahm sein Theilchen, das er schlecht und recht abschilderte, ohne neue Sensationen zu erwecken. Der Impressionismus gab auch der Landschaftsmalerei, die sich in Specialitäten zu zersplittern drohte, wieder eine feste Unterlage, ein neues, reizvolles



*Monets Wohnung in Giverny.*

Studienfeld. Ohne alle Ateliercombinationen Eindrücke mitzutheilen, wie sie plötzlich uns erfassen, dem Bilde noch mehr als bisher das Lebhafte, Schlagende des ersten Natureindrucks wahren — dies grosse Problem ward den Landschaftern durch den Impressionismus gestellt. Die Fontainebleauer malten weder das Rauhe, Starre des Winters, noch das Brütende, Sengende des Sommers — sie malten kunstvolle, vornehme Cabinetstücke. Die Impressionisten traten nicht als Poeten, auch als Naturforscher an ihre Stoffe heran. Die Landschaft — bei Corot, Millet, Diaz, Rousseau, Daubigny und Jongkind ein Gelegenheitsgedicht — wird unter ihren Händen das Bildniss einer Gegend unter bestimmten Einflüssen des Lichts. Mit noch delicateren Nerven und fast grösserer Sensibilität liessen sie die Natur auf sich wirken und bemerkten in den Symphonien der Stunde bisher nicht gehörte Klänge, sanfte, durchsichtige Schatten, das Vibriren der die Linien auflösenden Lichtatome und jenes Zittern der Atmosphäre, das den Athem der Landschaft bildet. Auch diesmal war England nicht einflusslos. Wie 1830 Corot und Rousseau ihre Anregung von



*Monet: Vue de Rouen.*

Constable und Bonington erhielten, so kamen Monet und Sisley aus London zurück, die Augen vom Lichte des grossen Turner geblendet. Ergriffen wie dieser von den Wundern des Alls, von dem goldigen Duft, der zitternd in einem Sonnenstrahl lebt, gelangten sie dazu, trotz der Mangelhaftigkeit unserer chemischen Mittel das Licht zu fixiren.

*Alfred Sisley* möchte man mit Daubigny vergleichen. Er hat sich in der Umgebung von Moret an den Ufern des Loing niedergelassen und ist der mildeste, sanfteste der Impressionisten. Gleich Daubigny liebt er das Keimende, Werdende, Knospende des leuchtenden jungen Frühlings: die feuchten Ufer stiller Flüsschen, blühende Buchen und grünende Roggenfelder, buntblumige Wiesen und klare Himmel, promenirende Damen in hellen Frühlingskleidern, das Spiel des Lichts auf knospendem Grün. Er hat zarte, von rosigem Duft überhauchte Morgen gemalt, bläulich schimmerndes Schilf und feuchte Meerlinsen, graue Wolken, die sich in einsamen Weihern spiegeln, Pappelalleen, Bauernhäuser, Hügel und Ufer, die weich in der warmen Atmosphäre verschwimmen. Seine Bilder machen wie die des Meisters der Oise den Eindruck von Frische und Jugend, von stillem Glück oder melancholischem Lächeln.



*Monet: Aus dem Cyclus: »Die Getreideschober«.*

*Claude Monet* könnte manchen seiner lichtdurchtränkten Bilder den Namen Turner beisetzen und man würde ihm glauben. Er hat in sehr ungleichen, doch immer genial kühnen Werken das scheinbar Ungreifbare festgehalten. Keiner ausser Turner hat das Studium der Lichteffekte, der Abstufungen und Reflexe der Sonnenstrahlen, der momentan vorübergehenden Beleuchtungen so weit getrieben, keiner subtilere und stärkere Eindrücke fixirt. Für Monet existirt der Mensch nicht, nur die Erde, das Licht. Er liebt die zerklüfteten Felsen von Belle-Isle und die wilden Ufer der Creuse, wenn drückende Sommersonne auf ihnen brütet. Er malt Phänomene, die ebenso vorübergehend sind, wie die Nüancen des Ausdrucks bei Renoir. Die Welt erscheint in einem Lichtglanz, den sie in flüchtigen Momenten nur hat und der blind machen würde, müsste man immer ihn sehen. Seine Natur ist ein ungastliches Haus, in dem sich nicht träumen lässt und nicht leben. Man hofft manchmal, von Monet ein intimes Wort zu hören — vergeblich, Claude Monet ist nur Auge. Sonnenscheingelage und Orgien in freier Luft bilden den ausschliesslichen Inhalt seiner Bilder. Er hat daher denen, die in jeder Landschaft die Seele eines Menschen suchen, wenig zu sagen. Er ist gleich Degas der Techniker par excellence, dessen höchstes Streben

darin aufgeht, den Umkreis der Malerei, sei's mit Gewalt, noch um neue Empfindungen und unedirte Effekte zu bereichern. Da sind Marinen bei Abendstimmung, wenn der See, roth wie ein Kupferspiegel, mit dem Himmelsglanz in ein grosses, strahlendes Meer der Unendlichkeit zusammenfliesst — Gewitterstimmungen am Abend, wenn über unruhige Baumgipfel hinweg düstere Wolken durch rauchrothen Himmel jagen und auf ihrer Flucht kleine Wolkenfetzen verlieren, kleine, schmale Streifen losgelöster Wolken, die der Sonnenglanz mit weinrother Gluth durchsättigt. Oder blüthenduftende Frühlingswiesen und glühende, von der Sonne versengte Berge; sausende Eisenbahnzüge, deren weisser Dampf im Sonnenlicht schimmert, gelbe Segel, die über flimmernde Seen fliegen; Wogen, die blau, roth und golden leuchten, und brennende Schiffe, an deren Masten züngelnde, vom Abendroth zackig umränderte Flammen laufen. Claude Monet ist überall dem Lichte nachgegangen: in Holland, der Normandie, dem Süden Frankreichs, Belle-Isle-en-Mer, den Dörfern der Seine, in London, Algier, der Bretagne. Er begeisterte sich an der Natur Schwedens und Norwegens, an den französischen Kathedralen, die hoch und schön wie Spitzen grosser Vorgebirge zum Himmel starren. Er fixirte das Wogen der Städte, die Bewegung des Meeres, die majestätische Einsamkeit des Himmels. Aber er weiss auch, dass der Künstler sein Leben auf dem gleichen Erdwinkel zubringen, Jahre lang nach den nämlichen Objecten arbeiten könnte, ohne dass das Naturschauspiel, das sich vor ihm abspielt, je sich erschöpft. Denn das Licht, das zwischen den Dingen wogt, ist immer verschieden. So stand er eines Abends zwei Schritt vor seinem Häuschen im Garten, inmitten eines Feuermeers klatschrother Blumen. Weisse Sommerwölkchen spielten am Himmel und die Strahlen der untergehenden Sonne fielen auf zwei Getreideschober, die einsam im einsamen Felde standen. Claude Monet fing an zu malen, und kam am nächsten Tage wieder, am übernächsten und alle Tage, den ganzen Herbst und Winter und Frühling hindurch. In einem Cyklus von fünfzehn Bildern, »die Getreideschober«, malte er — wie Hokusai in seinen hundert Ansichten des Berges Fuji — die unendlichen Veränderungen, die Jahreszeit, Tag und Stunde an dem ewigen Antlitz der Natur erzeugt. Das einsame Feld ist gleichsam der Spiegel, der die Atmosphäre, den Lufthauch, die flüchtigsten Lichteffekte auffängt. Die Schober schimmern weich aus der Heiterkeit schöner Nachmittage hervor, zeichnen sich scharf

und klar vom kalten Vormittagshimmel ab, wachsen wie Phantome aus dem Nebel eines Novemberabends heraus oder funkeln wie glitzernde Juwelen unter dem Kosen der aufgehenden Sonne. Sie leuchten wie glühende Oefen, wenn sie das Licht der untergehenden Herbstsonne aufgesaugt, sind wie von rosigem Heiligenschein umstrahlt, wenn sich die Sonne früh keilförmig durch ein Meer dichten Nebels schiebt. Sie ragen, von rosaroth glänzendem Schnee bedeckt, klar auf in den wolkenlosen Himmel, werfen ihre blauen, reinen Schatten in die weisse, schweigende Winterlandschaft hinaus, oder heben sich in gespenstischen Umrissen vom nächtlichen Firmamente ab, vom Mondlicht silbern übergossen. Ohne seine Staffelei zu verrücken, hat Monet vom Schweigen des Winters und den prächtigen melancholischen Farbenfesten des Herbstes erzählt: von Dämmerung und Regen, von Schnee, Frost und Sonne. Er hörte die Stimmen des Abends und das Jubeln des Morgens, malte das ewige Wogen des Lichtes auf den gleichen Dingen, den veränderten Eindruck, den derselbe Naturausschnitt je nach der wechselnden Beleuchtung der Stunde gewährt. An einem einzigen Stück Natur besang er die Poesie des Universums und wäre, hätte er zeitlebens nur diese Getreideschober gemalt, ein pantheistischer weltumfassender Künstler. . . .

Hiermit endet der Befreiungskampf der modernen Kunst. Libertas artibus restituta. Die Maler des 19. Jahrhunderts sind keine Nachahmer mehr, sondern Bildner des Neuen, Mehrer des Reichs geworden. Die prophetischen Worte Philipp Otto Runges »Licht, Luft und bewegendes Leben« werde das grosse Problem, die grosse Eroberung der modernen Kunst bilden — sie gingen nach zwei Menschenaltern in Erfüllung. Durch die Impressionisten wurde die Kunst um eine Fülle neuer Schönheitschauer bereichert, der Malerei ein neues, nur ihr eigenthümliches Gebiet erkämpft. Der Schritt, den sie machten, war der letzte, bedeutsamste, den die Kunst des 19. Jahrhunderts that, und sind Spätere zu harmonischeren, abgeklärteren Resultaten gelangt, so bleibt den Indépendants doch der Ruhm, dass sie die kühnen Husaren der Vorhut, die Jacobiner der grossen Kunstrevolution waren, die sich seitdem in ganz Europa vollzog.



# Literatur.

## Einleitung.

*Runge:*

Alfred Lichtwark, Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850, München 1893.

## Cap. XVII.

*Leopold Boilly:*

Jules Houdoy, L'Art 1877, IV. 63, 81.

Allgemeines zur Geschichte der Caricatur:

J. P. Malcolm, An Historical Sketch of the Art of Caricaturing. London 1813.

Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris 1892.

Ueber die englischen Caricaturisten:

Victor Champier, La Caricature anglaise contemporaine, L'Art 1875, I. 29, 293, II., 300, III., 277 u. 296.

Ernest Chesneau, Les livres à caricatures en Angleterre. Le Livre, Nov. 1881.

Augustin Filon, La caricature en Angleterre, W. Hogarth. Revue des deux Mondes. 15. Jan. 1885.

Graham Everitt, English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century. How they illustrated and interpreted their times. With 67 Ill. London 1886.

*Rowlandson:*

C. M. Westmacott, The Spirit of the Public Journals, 3 Bde. 1825—1826.

Joseph Grego, Thomas Rowlandson, the caricaturist. A selection from his works with anecdotal descriptions of his famous Caricatures and a sketch of his Life, Times and Contemporaries. With about 400 Illustrations. 2 vols. London 1880.

F. G. Stephens, Thomas Rowlandson the Humourist. Portfolio 1891, 141.

*Cruikshank:*

Cruikshankiana, Engravings by Richard Dighton. London 1855.

F. G. Stephens, G. Cruikshank, Portfolio 1872 p. 77.

Reid, Complete catalogue of the engraved works of G. C., London 1873.

G. A. Sala, George Cruikshank, a life memory. »Gentlemans Magazine« 1878.

William Bates, George Cruikshank, the artist, the humourist and the man. With Illustr. and Portr. London-Birmingham 1878.

Frederick Wedmore, Cruikshank. »Temple Bar« April 1878.

W. B. Jerrold, The life of George Cruikshank. 2 Bde. 1882.

H. Thornber, The early Work of G. Cr., 1887.

Frederick George Stephens, A Memoir of George Cr., London 1891.

*John Leech:*

Ernest Chesneau, Un humoriste anglais. Gazette des Beaux Arts. 1875. I. p. 532.

John Brown, John Leech and other papers, Edinburgh 1882.

*George Dumaurier:*

L'Art 1876, IV. p. 279. Vrgl. auch English Society at Home, Fol. London 1880.

*Charles Keene:*

Claude Phillips, Charles Keene, Gazette des Beaux Arts 1891, I. 327.

## Ueber die deutschen Zeichner:

Beiträge zur Geschichte der Caricatur, Zeitschrift für Museologie 1881, 13 ff.

J. Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse, Paris 1885.

R. v. Seydlitz, Die moderne Caricatur in Deutschland, »Zur guten Stunde« Mai 1891.

*Joh. Christ. Erhard:*

Alois Apell, Das Werk von Johann Christian Erhard, Dresden 1866.

*J. Adam Klein:*

F. M., Verzeichniss der von Johann Adam Klein gezeichneten und radirten Blätter, Stuttgart 1853.

C. Jahn, Das Werk von Joh. Ad. Klein, München 1863.

*Ludwig Richter:*

Richter-Album, 2 Bde., Leipzig 1861.

O. Jahn im »Richteralbum« und in den Biographischen Aufsätzen, Leipzig 1867.

W. Heinrichsen, Ueber Richters Holzschnitte, Carlsruhe 1870.

Joh. F. Hoff, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer, Verzeichniss und Beschreibung seiner Werke mit biogr. Skizze von H. Steinfeld, Dresden 1871.

L. Richters Landschaften, Text von H. Lücke, Leipzig 1875.

»Aus der Jugendzeit«, Leipzig 1875. Ernst und Scherz, herausg. von Georg Scherer, Leipzig 1875.

»Deutsche Art und Sitte«, herausg. von G. Scherer, Leipzig 1876.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, I. Nördlingen 1877, p. 57 ff.

A. Springer, Zum 80. Geburtstag Ludwig Richter's, Zeitschrift für bildende Kunst 1883, p. 377—86.

J. E. Wessely, Adrian Ludwig Richter zum 80. Geburtstag. Ein Lebensbild. Graphische Künste 1884, VI. 1.

Nekrolog, Allg. Zeitung 1884, B. 175, Allg. Kunst-Chronik 1884, 26, G. Weisse, Deutsches Künstlerblatt, III. 1.

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Selbstbiographie von Ludwig Richter, herausgegeben von Heinr. Richter, Frankfurt a. M. 1886.

Robert Waldmüller, Ludwig Richter's religiöse Entwicklung, Gegenwart 37, p. 198, 218.

Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke 1889.

Rich. Meister, Land und Leute in Ludwig Richter's Holzschnitt-Bildern, Leipzig 1889.

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, herausg. von C. v. Lützow, Bd. 1, Holzschnitt. Wien 1890.

H. Gerlach, L. Richters Leben, dem deutschen Volke erzählt, Dresden 1891.

***Albert Hendschel:***

J. E. Wessely, Aus Albert Hendschels Bildermappe, Vom Fels zum Meer, III. 1883, 3.

Nekrolog, »Le Portefeuille« 1884, 30.

F. Luthmer, A. H., Vom Fels zum Meer, Dezember 1884.

***W. Busch:***

Paul Lindau, Nord und Süd 1878, IV. 257.

Eduard Daelen, W. Busch, Kunst für Alle 1887, II. 217.

Vgl. Busch-Album, Humoristischer Hausschatz, Sammlung der 12 beliebtesten Schriften mit 1400 Bildern, München 1885 ff

***Ad. Oberländer:***

Adolf Bayersdorfer, Adolf Oberländer, Kunst für Alle IV. 1888, p. 49.

Robert Stiassny, Zur Geschichte der deutschen Caricatur, Neue Freie Presse 20. Aug. 1889.

Vgl. Oberländer-Album, München, Braun & Schneider 1881—89, 7 Bde.

Ueber die französischen Zeichner:

Champfleury, Histoire générale de la caricature, Paris 1856—80, 5 Bde.

J. Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en France, Paris 1888.

Armand Dayot, Les Maîtres de la caricature au XIX. siècle. 115 facsimilés de grandes caricatures en noir, 5 facsimilés de lithographies en couleurs. Paris 1888.

Henri Béraldi, Les graveurs du XIX. siècle, Paris 1885.

Paul Mantz, La caricature moderne, Gazette des Beaux Arts 1888, I. p. 286.

Augustin de Buisseret, Les caricaturistes français, L'Art 1888, II. p. 91.

***Moreau:***

J. F. Mahérault, L'oeuvre de Moreau le jeune, Paris 1880.

Moureau, Les Moreau in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung.)

Emanuel Bocher, Jean Michel Moreau le jeune, Paris 1882.

***Debucourt:***

Roger Portalis et Henri Béraldi, Les graveurs du XVIII. siècle, Paris 1880. Bd. 1.

Henri Bouchot, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung.)

***Carle Vernet:***

Amédée Durande, Joseph, Carle et Horace V., Paris 1865.

A. Genevay, C. V., L'Art, 1877, I. p. 73 u. 96.

***Henri Monnier:***

Ph. Burty, L'Art 1877, II. p. 177.

Champfleury, Gazette des Beaux Arts 1877, I. p. 363.

Derselbe, Henri Monnier, sa vie et son oeuvre, Paris 1879.

***Daumier:***

Champfleury, L'oeuvre de Daumier, Essai de catalogue, L'Art 1878, II. p. 217, 252, 294.

Eugène Montrosier, La caricature politique, H. Daumier, L'Art 1878, II. p. 25.
H. Billung, H. Daumier, Kunstchronik 24, 1879.
Arsène Alexandre, Honoré Daumier, l'homme et son oeuvre, Paris 1890.

*Guys:*

Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in dem Bande L'Art romantique seiner Oeuvres complètes, Paris 1869.

*Gavarni:*

Manières de voir et façons de penser, par Gavarni, précédé d'une étude par Ch. Yriarte, Paris 1869.
Edmond et Jules de Goncourt, Gavarni, l'Homme et l'Oeuvre, Paris 1873.
Armelhault et Bocher, Catalogue raisonné de l'Oeuvre de Gavarni, Paris 1873.
G. A. Simcox, Portfolio 1874, p. 56.
Georges Duplessis, Gazette des Beaux Arts 1875, II. p. 152, 211.
Derselbe, Gavarni, Étude, ornée de 14 dessins inédits, Paris 1876.
Ph. de Chennevières, Souvenirs d'un Directeur des Beaux Arts, III. partie, Paris 1876.
Bruno Walden, Unsere Zeit 1881, II. 926.
Eugène Forgues, Gavarni, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1887.
Vgl. auch: Sainte Beuve, Nouveaux Lundis. Henri Béraldi, Graveurs du XIX. siècle. Oeuvres choisies de Gavarni, 4 Bde., Paris 1845—48.

*Gustave Doré:*

K. Delorme, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur, graveur. Avec grav. et photogr. hors texte. Paris, Baschet 1879.
Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884, p. 105.
Nekrologe: Magaz. of Art, März 1883; Fernand Brouet, Revue artistique, März 1883; Dubufe, Nouvelle Revue, März und April 1883; A. Michel, Revue Alsacienne, Februar 1883. Chronique des arts 1883, p. 4. Zeitschrift für bildende Kunst 1883, B. 18. A. Hustin, L'Art 1883, p. 424.
Van Deyssel, Gustave Doré, De Dietsche Warande IV. p. 5.
Blanche Roosevelt, Life and Reminiscences of Gustave Doré. London 1885.
Claude Phillips, Gustave Doré, Portfolio 1891, p. 249.

*Cham:*

Marius Vachon, Gazette des Beaux Arts 1879, II. p. 443.
Felix Ribeyre, Cham, sa vie et son oeuvre Paris 1884.
Cham Album, 3 Bde., Paris o. J.

*Grévin:*

Ad. Racot, Portraits d'aujourdhui, Paris 1891.

## Cap. XVIII.

*Barry:*

The works of James Barry Esq. — to which is prefixed some account of the Life and the Writings of the author, 2 Vol., London 1809.
J. J. Hittorf, Notice historique et biographique de Sir J. Barry, 1860.
Alfred Barry, The Life and Works of Sir J. Barry. London 1867.
Sidney Colvin, James Barry, Portfolio 1873, p. 150.
Wood (H. Truemann), Pictures by James Barry at the Society of Arts, London 1880.

***Benjamin West:***

John Galt, The life, studies and works of B. W., London 1820, Zweite Ausgabe 1826.

Sidney Colvin, Portfolio 1873, p. 150.

Vgl. auch Cornelius Gurlitt, Die amerikanische Malerei in Europa, »Die Kunst unserer Zeit« 1893.

***Fuseli:***

Sidney Colvin, Henry Fuseli, Portfolio 1873, p. 50.

***Stothard:***

Anna Eliza Bray, Life of Thomas Stothard, London 1851.

***Opie:***

John J. Rogers, Opie and his Works, being a Catalogue of 760 Pictures by John Opie R. A. Preceded by a biographical sketch. London 1878.

Claude Phillips, John Opie. Gazette des Beaux Arts 1892, I. 299.

***Northcote:***

John Thackray Bunce, James Northcote R. A. »Fortnightly Review«, Juni 1876.

***Copley:***

A. T. Perkins, A Sketch of the Life and a List of the Works of John Singleton Copley. London 1873.

***Haydon:***

Life of B. R. Haydon, historical Painter, from his Autobiography ed. by Tom Taylor, London 1853, 3 Bde.

***Maclise:***

James Dafforne, Pictures by Maclise, London 1871.

Derselbe, Leslie and Maclise, London 1872.

***Etty:***

Al. Gilchrist, Life of W. Etty R. A. 2 Bde. London 1855.

P. G. Hamerton, Etty, Portfolio 1875 p. 88 ff.

W. C. Monkhouse, Pictures by William Etty, With descriptions, London 1874.

***Edward Armitage:***

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1870, p. 49.

***Romney:***

William Hagley, The Life of George Romney, London 1809.

Rev. John Romney (der Sohn des Malers), Memoirs of the life and writings of G. Romney, London 1830.

P. Selvatico, Arte ed artisti, p. 143 ff.: Il pittore Sir Giorgio Romney ed Emma Lyon, Padova 1863.

Sidney Colvin, G. R., Portfolio 1873, p. 18 und 34.

Lord Ronald Gower, Romney and Lawrence. London 1882.

***Thomas Lawrence:***

D. E. Williams, The Life and Corresp. of Sir Thomas Lawrence, 2 vols and 3 portr., London 1831.

Fr. Lewis, Imitations of Sir Thomas Lawrences finest drawings, London 1839, 1 Bd. Crayonstiche.

A. Genevay, L'Art 1875, III. p. 385.

Th. de Wyzewa, Thomas Lawrence et la Société anglaise des son temps, Gazette des Beaux Arts 1891, I. p. 119, II. p. 112, 335.

*Raeburn:*

Portraits by Sir Henry Raeburn photographed by Thomas Asman, with biographical sketches. Fol. Edinburgh o. J.

Exhibition of Portraits by Sir Henry Raeburn, Art Journal 1876, p. 349.

Alexander Fraser, Henry Raeburn, Portfolio 1879 p. 200.

Andrew William Raeburn, Life of Sir Henry Raeburn, With 2 Portraits, London 1886.

*George Morland:*

John Hassell, Life of the late G. Morland, London 1804.

William Collins, Memoirs of G. Morland, London 1806.

F. W. Blagdon, Authentic memoirs of the late G. M., London 1806.

G. Dawe, The Life of G. M., London 1807.

Walter Armstrong, George Morland, Portfolio 1885, p. 1.

Some Notes on George Morland, Portfolio 1886 p. 98.

*James Ward:*

F. G. Stephens, Portfolio 1886 p. 8, 32, 45.

*Landseer:*

The early works of Edwin Landseer, 16 photographs. London 1869.

F. G. Stephens, Portfolio 1871 p. 165.

James Dafforne, Pictures by Sir Edwin Landseer R. A. With descriptions and a biographical sketch of the painter. London 1873.

James Dafforne, Studies and Sketches by Sir Edwin Landseer, Art Journal 1875 passim.

Catalogue of the Works of Sir Edwin Landseer, Art Journal 1875 p. 317.

J. Beavington-Atkinson, Zeitschrift für bildende Kunst 1875, p. 129 und 163.

M. M. Heaton, Academy 1879 p. 378.

Edw. Leonidas, Sir Edwin Landseer, Nederlandsche Kunstbode 1881, p. 50.

Frederick George Stephens, Sir Edwin Landseer, London 1881.

Derselbe, Landseer, The Dog painter, Portfolio 1885, p. 32.

Ueber die englischen Genremaler:

Fred. Wedmore, The masters of Genre Painting. With 16 Ill., London 1880.

*Wilkie:*

Allan Cunningham, Life of Wilkie, 3 Vol., London 1843.

Mrs. C. Heaton, The great works of Sir David Wilkie, 26 photographs. London-Cambridge 1868.

A. L. Simpson, The Story of Sir David Wilkie, London 1879.

J. W. Mollet, Sir David Wilkie, London 1881.

Feuillet de Conches, Sir David Wilkie, »Artiste«, August 1883.

F. Rabbe in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung).

*William Collins:*

W. Wilkie Collins (sein Sohn), Memoirs of the Life of William Collins Esq., 2 Vol., London 1848.

*William Powell Frith:*

My Autobiography and Reminiscences, London 1887.

*Mulready:*

Sir Henry Cole, Biography of William Mulready R. A. Notes of Pictures etc. o. J.

F. G. Stephens, Memorials of Mulready, 14 photographs. London 1867.

James Dafforne, Pictures by Mulready, London 1873.

F. G. Stephens, William Mulready, Portfolio 1887, p. 85 und 119.

R. Liebreich, Turner and Mulready, London 1888.

*Leslie:*

James Dafforne, Pictures by Leslie. Plates, London 1873.

## Cap. XIX.

Allgemeines:

Arsène Alexandre, Histoire de la peinture militaire en France, Paris 1890.

*Horace Vernet:*

L. Ruutz-Rees, Horace Vernet and Paul Delaroche. Illustr. London 1879.

Amédée Durande, Josephe, Carle et Horace Vernet, Correspondance et Biographies, Paris 1865.

Theoph. Silvestre, Les artistes français, p. 355 ff.

Jules Claretic, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873 p. 65 ff.

*Charlet:*

De la Combe, Charlet, sa vie et ses lettres, Paris 1856.

Eugène Veron, L'Art 1875, I. p. 193, 217.

F. L'homme in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1893.

*Raffet:*

Auguste Bry, Raffet, sa vie et ses oeuvres, Paris 1874.

Georges Duplessis, L'Art 1879, I. 76.

Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiés par Auguste Raffet fils. Paris, Amand-Durand 1879.

Henri Béraldi, Raffet, Peintre National, Paris 1891.

F. L'homme in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«.

Ueber die jüngern Soldatenmaler:

Eug. Montrosier, Les Peintres militaires, contenant les biographies de: de Neuville, Detaille, Berne-Bellecour, Protais etc. Paris 1881.

Jules Richard, En campagne. Tableaux et dessins de Meissonier, Detaille, Neuville u. A. Paris 1889, 2 Bde.

*Bellangé:*

Francis Wey, Exposition des oeuvres d'Hipp. Bellangé, Etude biogr., Paris 1867.

Jules Adeline, Hippolyte Bellangé et son oeuvre, Paris 1880.

*Protais:*

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873, p. 150 ff.

*Pils:*

L. Becq de Fouquières, Isidore Pils, sa vie et ses oeuvres, Paris 1876.

Roger-Ballu, L'oeuvre de Pils. L'Art 1876, I. p. 232—258.

*Neuville:*

Alfred de Lostalot, Gazette des Beaux Arts 1885, II. p. 164.

*Detaille:*

Jules Claretie, L'art et les artistes français contemporains. Paris 1876, p. 56 ff.

Derselbe, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884, p. 249.

G. Goetschy, Les jeunes peintres militaires, Paris 1878.

*Régamey:*

E. Chesneau, Notice sur G. Régamey, Paris 1870.

Eugène Montrosier, L'Art 1879, II. p. 25.

*Albrecht Adam:*

Albrecht Adam, Selbstbiographie 1786—1862, Hrsg. von H. Holland, Stuttgart 1886.

Das Werk der Münchener Künstlerfamilie Adam. Reproductionen nach den Originalen der Maler Albrecht, Benno, Emil, Eugen, Franz und Julius Adam. Hrsg. von S. Soldan. Text von H. Holland. Nürnberg, Soldan 1890.

*P. Hess:*

H. Holland, P. v. Hess, München 1871, zuerst im »Oberbayer. Archiv« Bd. 31.

*F. Krüger:*

A. Rosenberg, Aus dem alten Berlin, Franz Krüger-Ausstellung, Zeitschrift für bildende Kunst XVI. 1881, p. 337.

*Franz Adam:*

Friedrich Pecht, F. A., Kunst für Alle 1887, II. 120.

*Th. Horschelt:*

Ed. Ille, Zur Erinnerung an den Schlachtenmaler Th. Horschelt, München 1871.

H. Holland, Th. Horschelt, sein Leben und seine Werke, München 1889.

*Heinrich Lang:*

H. E. von Berlepsch, Zeitschrift für bildende Kunst 1892.

Ueber die neuern Düsseldorfer:

Adolf Rosenberg, Düsseldorfer Kriegs- und Militärmaler, Zeitschrift für bildende Kunst 1889, XXIV. p. 228.

## Cap. XX.

*Leopold Robert:*

E. J. Delécluze, Notice sur la vie et les ouvrages de Leop. Robert, Paris 1838.

Feuillet de Conches, Leop. Robert, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance Paris 1848, deutsche Bearbeitung von E. Zoller, Hannover 1863.

Charles Clement, Leop. Robert d'après sa correspondance inédite, Paris 1875.

*Riedel:*

H. Holland in der Allgemeinen Deutschen Biographie, und die dort verzeichnete Literatur.

Ueber die Orientmaler im Allgemeinen:

Ch. Gindriez, L'Algérie et les Artistes. L'Art, 1875 III. p. 396; 1876 I. p. 133.

Hermann Helferich, Moderne Orientmaler, Freie Bühne 1892.

*Decamps:*

Marius Chaumelin, Decamps, sa vie son oeuvre, Marseilles 1861.

Ernest Chesneau, Mouvement moderne en peinture: Decamps, Paris 1861.

Ad. Moreau, Decamps et son oeuvre avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares. Paris 1869.

M. E. Im-Thurn, Scheffer et Decamps, Nimes 1876. (Extr. des Mém. de l'Academie du Gard, année 1875).

Charles Clement, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1886.

*Marilhat:*

G. Gonnot, Marilhat et son oeuvre, Clermont 1884.

*Fromentin:*

Jean Rousseau, L'Art 1877, I. p. 11, 25.

L. Gonse, Gazette des Beaux arts 1878—1880. Separat unter dem Titel: Eug. Fromentin, peintre et écrivain. Ouvrage augmenté d'un Voyage en Egypte et d'autres notes et morceaux inédits de Fromentin, et illustré de 16 grav. hors texte et 45 dans le texte, Paris Quantin 1881.

*Guillaumet:*

Paul Leroi, L'Art 1882, III. p. 228.

Exposition des oeuvres de Guillaumet, préface par Roger Ballu. Paris 1888.

Gust. Guillaumet, Tableaux algériens. Précédé d'une notice sur la vie et les oeuvres de G. Paris 1888.

Adolphe Badin, L'Art 1888, I. p. 3, 39, 53.

Ary Renan, Gazette des Beaux Arts 1887, I. 404.

*Wilhelm Gentz:*

L. v. Donop, Ausstellung der Werke von G. in der Berliner Nationalgalerie. Berlin, Mittler 1890.

Nekrolog in der Chronique des Arts 1890, 29.

Adolf Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst 1891, 8 ff.

*Adolf Schreyer:*

Richard Graul, Zeitschrift für bildende Kunst 1888, XXIII. 153.

Derselbe in den Graph. Künsten, XII. 1889, 121 und in Velhagen und Klasings »Monatsheften« 1893.

*Pasini:*

Virgilio Colombo, Profili biographici, Mailand 1881.

## Cap. XXI.

*H. Bürkel:*

Zeitschrift für bildende Kunst V. 1870 p. 161.

Alfred Lichtwark, Hermann Kauffmann u. die Kunst in Hamburg, München 1893.

*Spitzweg:*

C. A. Regnet, Münchener Künstler 1871, II. 268—76.

Graf Schack, Meine Gemäldegalerie 1881, p. 189—91.

O. Berggruen, Graphische Künste 1883, V.

Fr. Pecht, Beilage zur Allg. Zeitung, Oktober 1885 und Gesch. der Münchener Kunst 1888, p. 154.

Münchener Kunstvereinsbericht 1885, p. 69.

C. A. Regnet: Zeitschrift für bildende Kunst 1886, XXI. 77.

Spitzweg-Album, München, Hanfstängl 1890.

Spitzweg-Mappe, Mit Vorwort von Fr. Pecht, München, Braun und Schneider 1890.

H. Holland, Allgemeine deutsche Biographie, 1893.

*Hermann Kauffmann:*

Alfred Lichtwark, Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850, München 1893.

*Eduard Meyerheim:*

Selbstbiographie des Meisters, ergänzt von P. Meyerheim, eingeleitet von L. Pietsch. Mit einem Vorworte von B. Auerbach und dem Bildnisse Ed. Meyerheims, Berlin Stilke 1880.

A. Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst XVI. 1881, 1.

Ludwig Pietsch, Die Künstlerfamilie Meyerheim, Westermanns Monatshefte 1889, p. 397.

*Enhuber:*

Friedrich Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst III. 1868, p. 53.

Ueber das Wiener Genrebild:

C. v. Lützow, Gesch. der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1877.

R. v. Eitelberger, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848, Zeitschrift für bildende Kunst, XII. 1877 p. 106, auch in seinen Gesammelten kunsthistorischen Studien, I. p. 66 ff.

Dr. Cyriak Bodenstein, Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, 1788—1888. Wien 1888.

Albert Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn (Das 19. Jahrhundert von A. Nossig), Wien 1893.

*Danhauser:*

Albert Ilg, Raimund und Danhauser, in Kabdebos österr.-ungarischer Kunstchronik, Wien 1880, III. p. 161.

*Waldmüller:*

Zeitschrift für bildende Kunst, I. 1866 p. 33.

Oskar Berggruen, Graphische Künste, X. 57.

R. Eitelberger, J. Danhauser und Ferd. Waldmüller, in Kunst und Künstler Wiens p. 73 ff. (Bd. 1 der kunsthistor. Schriften, Wien 1879).

*Gauermann:*

R. Eitelberger, Fr. G. in »Kunst und Künstler Wiens« 1878, p. 92. Bd. 1 der kunsthistor. Schriften, Wien 1879.

*Schrödter:*

Nekrolog von Kaulen im Deutschen Kunstblatt 1884, 11 und 12.

M. G. Zimmermann in der Allgemeinen Deutschen Biographie.

*Hasenclever:*

A. Fahne, Hasenclevers Illustrationen zur Jobsiade, Bonn 1852.

*Rudolf Jordan:*

Friedrich Pecht, Kunst für Alle 1887, II. 241.

*Tidemand:*

C. Dietrichson, A. T., hans Liv og hans Vaerker, Christiania 1878—79, 2 Bde.

A. T. utvalgte Vaerker, ebenda 1878, 24 Radirungen von L. H. Fischer.

*Madou:*

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts 1879, I. 385.

*Ferd. de Braekeleer:*

L. v. Keymeulen, F. d. B., Revue artistique 1883, 170—171.

*Biard:*

L. Boivin, Notice sur M. Biard, ses aventures, son voyage en Japonie avec Mme. Biard, Examen critique de ses tableaux, Paris 1842.

Nekrolog in der Zeitschrift für bildende Kunst, IX. 1874, Beibl. p. 769.

## Cap. XXII.

Allgemeines:

Emil Reich, Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen, Leipzig 1892.

*Tassaert:*

Bernard Prost, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 28.

*Carl Hübner:*

M. Blanckarts, Zeitschrift für bildende Kunst, XV. 1312.

*Wiertz:*

Louis Labarre, A. W., étude biographique, Bruxelles 1866.

Zeitschrift für bildende Kunst, I. 1866, p. 275.

H. Grimm, Der Maler Wiertz, in »15 Essays«, Neue Folge, Berlin 1875, p. 1.

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1875, p. 124, 133, 152.

C. E. Clement, Ant. Jos. Wiertz, Americ. Art Review 1881, 13.

Catalogue du Musée Wiertz précédé d'une notice biographique par Em. de Laveleye, Bruxelles 1882.

L. Schulze Waldhausen, Anton Wiertz, Deutsches Kunstblatt 1882, 5, 1883, 12.

W. Claessens, Wiertz, Bruxelles, L. Hochsteyn 1883.

L. Dietrichson, Fra Kunstverden, Kopenhagen 1885, p. 209 ff.: en abnorm Kunstner.

Max Nordau, Vom Kreml bis zur Alhambra. Leipzig 1886 p. 201—250.

Robert Mielke, A. W., Das Atelier 1893 Nr. 66.

## Cap. XXIII.

*Knaus:*

Alfred de Lostalot, Louis K., Gazette des Beaux Arts 1882, I. 269, 316.

V. K. Schembera, L. K., Die Heimath, VII. 40.

L. Pietsch, Ludwig Knaus, Photographien nach den Originalen des Meisters, Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Fr. Pecht, Zu Knaus 60. Geburtstag, Kunst für Alle 1890, V. 65.

G. Voss, Tägliche Rundschau 1889, 233.

*Vautier:*

F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Dritte Reihe, Nördlingen 1881, p. 351.

E. Heilbuth, Knaus und Vautier, Text zum Behrens'schen Galeriewerk, abgedruckt in der Kunst für Alle 1892, 2.

*Defregger:*

P. K. Rosegger, Wie Defregger Maler wurde. Oesterr.-ungarische Kunstchronik 1879, III. 2.

Fr. Pecht, Franz Defregger, sein Leben und Wirken, Vom Fels zum Meer, III. 1.

K. Raupp, Franz Defregger und seine Schule, Wartburg, VIII. 4, 5.

Ludwig Pietsch, Franz Defregger, Westermanns Monatshefte, Februar 1889.

Vgl. auch: Karl Stieler und F. Defregger, Von Dahoam, München 1888.

*Riefstahl:*

H. Holland, W. R., Altenburg 1889. M. Haushofer, Kunst für Alle 1889, IV. 97.

W. Lübke, Nord und Süd 1890, 163.

H. E. v. Berlepsch, Zeitschrift für bildende Kunst 1890, 8.

*Grützner:*

G. Ramberg, Vom Fels zum Meer 1890, 2.

Fr. Pecht, Kunst für Alle 1890, 12.

J. Janitsch, Nord und Süd 1892, 182.

*Bokelmann:*

Adolf Rosenberg, Zeitschrift für bildende Kunst 1892.

*Gustave Brion:*

Paul Leroi, L'Art 1878, I. 10.

*Jules Breton:*

Selbstbiographie, Paris 1891.

### Die schwedischen Genremaler:

Georg Nordensvan, Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19de Arhundradet, Stockholm 1892.

### Die ungarischen Genremaler:

A. Ipolyi, Die bildende Kunst in Ungarn, Ung. Revue 1882, 5.

Szana Tamáz, Magyar Müvészek, Budapest 1887.

Heinrich Glücksmann, Die ungarische Kunst der Gegenwart, Kunst für Alle 1892, VII. p. 129 und 145.

## Cap. XXIV.

*J. A. Koch:*

David Friedrich Strauss, Kleine Schriften biographischen, literarischen und kunstgeschichtlichen Inhalts. Leipzig 1862 p. 303 ff.

Th. Frimmel, in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Nr. 9.

C. v. Lützow, Aus Kochs Jugendzeit, Zeitschrift für bildende Kunst, IX. 1874. p. 65 ff.

Vgl. auch: J. A. Koch, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben, Karlsruhe 1834.

*Reinhart:*

Otto Baisch, Johann Christian Reinhart und seine Kreise, ein Lebens- und Kulturbild, Leipzig 1882.

Fr. Schiller und der Maler J. Ch. R., Wiss. Beilage der Leipziger Zeitung 1883, 89, 90.

*Rottmann:*

A. Teichlein, Zeitschrift für bildende Kunst 1869, IV. p. 7 ff., p. 72 ff.

A. Bayersdorfer, Karl Rottmann, München 1871.

O. Berggruen, Die Galerie Schack, Graph. Künste, V. 1.

F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Nördlingen 1879, II. p. 1—26.

C. A. Regnet, in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Nr. 10.

Vgl. auch Rottmann's Italienische Landschaften. Nach den Fresken in den Arkaden des kgl. Hofgartens in München in Chromolith. ausgeführt von R. Steinbock. München, Bruckmann 1876.

*Preller:*

R. Schöne, Fr. Preller's Odysseelandschaften, Leipzig 1863.

L. v. Donop, Der Genelli-Fries von Fr. Preller, Zeitschrift für bildende Kunst Kunst 1874, IX. 321.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Nördlingen 1877, Bd. 1 p. 271—289.

C. Ruland, Zur Erinnerung an Friedrich Preller, Weimar 1878.

Nekrolog in »Unsere Zeit« 1879, 8.

M. Jordan, Katalog der Preller Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie 1879.

A. Dürr, Preller und Goethe, Zeitschrift für bildende Kunst, 1881 XVI. p. 357—365.

J. Beavington-Atkinson, Frederick Preller, Art Journal 1881, 9.

W. Lübke, Fr. Preller, Allgemeine Zeitung 1882, B. 117 ff.

Preller und Goethe, Allgemeine Zeitung 1882, B. 342.

O. Roquette, Preller und Goethe, Gegenwart 1883, 42.

Fr. J. Frommann, Zur Charakteristik Friedrich Prellers, Zeitschrift für bildende Kunst 1884, B. 31.

Vgl. auch: Homers Odyssee mit 40 Originalcompositionen von Fr. Preller, Leipzig 1872, Volksausgabe mit Biographie Leipzig 1881. Italienisches Landschaftsbuch, zehn Originalzeichnungen von Fr. Preller. In Holzschnitt ausgeführt von H. Kaeseberg und K. Oertel, mit Text von Max Jordan, Leipzig 1875. Fr. Preller's Figurenfries zur Odyssee, 16 Compositionen in 24 farbigen Steindrucktafeln, Leipzig 1875.

*K. F. Lessing:*

Karl Koberstein, Karl Friedrich Lessing, Nord und Süd 14, 1880 p. 312.

K. F. Lessing's Briefe mitgetheilt von Th. Frimmel, Zeitschrift für bildende Kunst 1881, 6.

Rud. Redtenbacher, Zeitschrift für bildende Kunst 1881, XVI. 2.

M. Schasler, Unsere Zeit 1880, 10.

W. Dohme, Westermanns illustr. Monatshefte 1880, IX., p. 729.

A. Rosenberg, Lessing-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, Zeitschrift für bildende Kunst 1880, B. 5.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, III. Nördlingen 1881, p. 294.

*Blechen:*

Robert Dohme in der Allgemeinen Deutschen Biographie.

Ludwig Pietsch, Wie ich Schriftsteller wurde, Berlin 1893, passim.

*Schirmer:*

Joh. Wilh. Schirmer, Düsseldorfer Lehrjahre, Deutsche Rundschau 1878.

Alfred Woltmann in der Allgemeinen Deutschen Biographie und die dort angegebene Literatur.

*Dahl:*

Andreas Aubert, Maleren Professor Dahl 1788—1857, et Stykke av aarhundredets Kunst- og Kulturhistorie, Kristiania, Aschehoug 1893.

*Morgenstern:*

Nekrolog v. Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst, II. 1867 p. 80.

Alfred Lichtwark, Hugo Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850, München 1893.

*Andreas Achenbach:*

Ludwig Pietsch, Nord und Süd XV., 1880 p. 381.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 3. Reihe Nördlingen 1881, p. 328.

Theodor Levin, Zeitschrift für bildende Kunst 21, 1886 B. 1.

*Ed. Schleich:*

C. A. Regnet, Zu E. Schleich's Gedächtniss, Zeitschrift für bildende Kunst IX., 1874 p. 161.

O. Berggruen, Die Galerie Schack, Graph. Künste V., 1.

*Alexander Calame:*

E. H. Gaullier, A. C., Genève 1854. (Le Musée Suisse Vol. I.)

H. Delaborde, La peinture de paysage en Suisse. A. C., Revue des deux mondes, Febr. 1865.

J. M. Ziegler, Mittheilungen über den Landschaftsmaler A. C., Zürich 1866.

C. Meyer, Alex. Calame. »Dioskuren«, Stuttgart 1866.

A. Bachelin, A. C., Lausanne 1880.

Wilhelm Rossmann im Text zu dem Kupferstichwerk der Dresdener Galerie.

E. Rambert, A. C., sa vie et son oeuvre d'après les sources originales, Paris 1884.

Adolf Rosenberg, Grenzboten 1884, II. 371.

*Gude:*

A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule. Grenzboten 1881, 35.

*Ed. Hildebrandt:*

Bruno Meyer, Zeitschrift für bildende Kunst IV., 1869, 261, 336.

F. Arndt, Ed. Hildebrandt, der Maler des Kosmos, Sein Leben und seine Werke, 2. Aufl., Berlin 1869.

Ada Pinelli, Hildebrandt und Schirmer, Berlin 1871.

*Louis Douzette:*

Adolf Rosenberg, Graph. Künste 1891, XIV., 13.

## Cap. XXV.

Allgemeines:

Victor de Laprade, Le sentiment de la nature chez les modernes. 2. Aufl. Paris 1870.

*Aligny:*

Aligny et le paysage historique, L'Art 1882, I. 251, II. 33.

Vgl. auch die Radirungen: Vues des Sites les plus célèbres de la Grèce antique, Paris 1845.

*Victor Hugo:*

Les dessins de Victor Hugo, L'Art 1877, I. 50.

H. Helferich, Malende Dichter, Kunst für Alle 1891, 21.

*Paul Huet:*

Philippe Burty, Paul Huet, Notice biographique, Paris 1869.

E. Legouvé, Notice sur Paul Huet, Paris 1878.

Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880.

Léon Mancino, Un précurseur, L'Art 1883, I. 49.

Ueber die Engländer:

William Bell Scott, Our British Landscape Painters, from Samuel Scott to D. Cox. With 16 engravings. London 1876.

J. Comyns Carr: Moderne Landscape. Mit. Ill. Paris und London 1883.

*Turner:*

Alice Watts, W. Turner, London 1851.

John Burnet and Peter Cunningham, Turner and his works, London 1852. Ausgabe von Henry Murray, London 1859.

John Ruskin, Turner Collection, London 1857.

Derselbe, Notes on the Turner Collection, London 1857.

Walter Thornbury, W. Turner, 2 Bde., London 1862.

Phil. G. Hamerton, Turner et Claude Lorrain, L'Art 1876, IV. p. 270, 289.

Derselbe, Turner, Portfolio, 1876 p. 28—188, 1877 p. 44—145, 1878 p. 2—178.

A. Brunet-Desbaines, The life of Turner. London 1878.

John Ruskin, Notes on his Collection of drawings by the late J. M. W. Turner, also a list of the engrav. works of that master. London, Fine Art Society 1878.

F. Wedmore, Turner's Liber studiorum, Academy 1879, Nr. 377, 389, 399 und in L'Art 1879, 232—234.

Philipp Gilbert Hamerton, W. Turner, London 1879.

Cosmo Monkhouse, W. Turner, London 1879.

Hart, Turner, the Dream-Painter, London 1879.

A. W. Hunt, Turner in Yorkshire, Art Journal 1881, N. S. 1, 2.

W. G. Rawlinson, Turners Liber studiorum, Art Journal 1881, N. Ser. 4.

James Dafforne, The works of J. M. W. Turner. With a biogr. sketch. London 1883.

G. Radford, Turner in Wharfedale, Portfolio, Mai 1884.

Philip G. Hamerton, W. Turner in »Les artistes célèbres«, Paris 1889.

Robert de La Sizeranne, Deux heures à la Turner Gallery, Paris 1890.

Reproductionen:

The Harbours of England. London 1856.

Liber Studiorum, illustrative of Landscape composition. London 1858—59.

The Turner Gallery. London 1862.

Turner's celebrated Landscapes. Reproduced by the Autotype process. London 1870.

Die Hauptwerke der Nationalgalerie sind von Braun in Dornach photographirt.

*A. W. Callcott:*

Sir A. W. Callcotts Italian and English Landscapes. Lithographed by T. C. Dibdin. London 1847.

James Dafforne, Pictures by Sir A. W. Callcott, R. A. With descriptions and a biographical sketch of the painter. London o. J.

*John Crome:*

Etchings of views in Norfolk, with a biographical memoir by Dawson Turner. Norwich 1838.

J. Wodderspoon, John Crome and his Works, Norwich 1858.

Frederick Wedmore, John Crome, L'Art 1876 III., p. 288.

Mary M. Heaton, John Crome, Portfolio 1879, p. 33 und 48.

Ueber die englische Aquarellmalerei:

Cosmo Monkhouse, The earlier English Water-colour painters. London, Seeley & Co. 1890.

John Lewis Roget, A History of the »Old Water-Colour Society« 2 Bde., London Longmans, Green & Co., 1891.

*Sam. Palmer:*

The Life and Letters of Samuel Palmer, Painter and Etcher. Edited by A. H. Palmer. With. Ill. 1891. Besprochen von F. G. Stephens, Portfolio 1891, 255.

*Constable:*

Charles Robert Leslie, The Memoirs of John Constable, London 1845.

H. Perrier, De Hugo v. d. Goes à Constable, Gazette des Beaux Arts März 1873.

Frederick Wedmore, L'Art 1878, II. 169.

G. M. Brock-Arnold, Thomas Gainsborough and John Constable, In dem Sammelwerk »The Great Artists«, London, Low 1881.

P. G. Hamerton, Constables Sketches, Portfolio 1890, p. 162.

Robert Hobart, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung).

Reproductionen:

Various subjects of Landscape, characteristic of English scenery, from pictures painted by J. C. 22 plates. London 1830. 2. Ausg. London 1833.

English Landscape, from pictures painted by J. C. 20 plates engraved by D. Lucas. London o. J.

English Landscape Scenery, 40 mezzotinto engravings from Pictures painted by J. C. Fol. London 1855.

*David Cox:*

N. Neal Solly, Memoir of the Life of David Cox, London 1873.

Basil Champneys, D. C., Portfolio 1873, p. 89.

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1876, p. 9.

Frederick Wedmore, »Gentlemans Magazine«, März 1878.

Hall, David Cox, London 1881.

*J. William Muller:*

N. Neal Solly, Memoir of the life of William James Müller, London 1875.

J. Beavington-Atkinson, W. M., Portfolio 1875, p. 164 und 185.

Fr. Wedmore, W. Müller and his Sketches, Portfolio 1882, p. 7.

*Peter de Wint:*

Walter Armstrong, Memoir of Peter de Wint. Illustr. by 24 Photogravures, London, Macmillan & Co. 1888.

*Henry Dawson:*

Alfred Dawson, The life of Henry Dawson, landscape painter. 1811—1878, London 1891.

*John Linnell:*

F. G. Stephens, Portfolio 1872, p. 45.

*Bonington:*

Al. Bouvenne, Calalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington. Paris 1873.

Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts 1876, II. 288.

Edmond Saint-Raymond, Bonington et les côtes normandes de Saint Jouin, L'Art 1879, I. 197.

P. G. Hamerton, A. Sketchbook of B. at the British Museum, Portfolio 1881, 68.

## Cap. XXVI.

Allgemeines:

Roger-Ballu, Le paysage français au XIX. siècle, Nouvelle Revue 1881.

John W. Mollet, The painters of Barbizon, London, Low 1890. 1) Corot, Daubigny, Dupré, 2) Millet, Rousseau, Diaz. In dem Sammelwerk »Illustrated Biographies of the Great Artists«.

David Croal Thomson, The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny etc. With one Hundred an Thirty Illustr. London 1891. Vgl. auch die Aufsätze von G. Gurlitt in der Gegenwart, 1891 ff., den Text H. Helferichs zum Behrens'schen Galeriewerk u. dgl.

*Th. Rousseau:*

A. Teichlein, Th. Rousseau und die Anfänge des Paysage intime, Zeitschrift für bildende Kunst 1868, III. 281.

Alfred Sensier, Souvenirs sur Th. Rousseau, suivis d'une conférence sur le Paysage et orné du portrait du maître, Paris 1872.

Ph. Burty, Th. R. paysagiste, L'Art 1881 p. 374 ff.

Emile Michel in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres.« (In Vorbereitung).

Die Mehrzahl seiner Werke ist von Braun in Dornach photographirt.

*Corot:*

Edmond About, Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, Paris 1855.

Henri Dumesnil, Corot, souvenirs intimes, avec un portrait dessiné par Aimé Millet, gravé par Alph. Leroy; Paris Rapilly 1875.

Charles Blanc, Les Artistes de mon temps, Paris 1879.

Leleux, Corot à Montreux, Bibliothèque universelle et Revue suisse, Sept. 1883.

Alfred Robaut, Corot, peintures décoratives, L'Art 1883, p. 407.

Jean Rousseau, Camille Corot, avec gravures, Paris 1884.

Armand Silvestre, Galerie Durand-Ruel, avec 28 gravures à l'eauforte d'après des tableaux de Corot. Paris o. J.

Albert Wolff, La capitale de l'Art, Paris 1886.

Charles Bigot, Peintres contemporains, Paris 1888.

L. Roger-Milès, Corot, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1891.

Die Mehrzahl seiner Werke ist von Braun in Dornach photographirt.

*Dupré:*

Les hommes du jour: M. Jules Dupré 1811—1879, par un critique d'art, Paris 1879.

R. Ménard, L'Art 1879, III. p. 311, IV. 241.

A. Michel, L'Art 1883, 460.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884 p. 177.

H. Hustin, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres.« (In Vorbereitung).

*Diaz:*

Jules Claretie, N. Diaz, L'Art 1875, III. p. 204 ff.

Exposition des oeuvres de N. Diaz à l'école des Beaux-Arts, Notice biographique par M. Jules Claretie, Paris 1877.

Roger-Ballu, Gazette des Beaux Arts 1877, I. 290.

Jean Rousseau, L'Art 1877, I. 49.

T. Chasrel, L'exposition de N. D., L'Art 1877, II. 189.

Hermann Billung, N. V. Diaz, ein Lebensbild, Zeitschrift für bildende Kunst XIV., 1879 p. 97.

A. Hustin, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres.« (In Vorbereitung).

*Daubigny:*

Frédéric Henriet, Ch. Daubigny et son oeuvre, Paris 1878.

Derselbe in L'Art 1881, 330.

A. Hustin, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres.« (In Vorbereitung).

Robert J. Wickenden, Ch. Fr. D., Century Magazine, Juli 1892.

*Chintreuil:*

Frédéric Henriet, Chintreuil. Esquisse biographique, Paris 1858.

A. de da Fisèliere, Champfleury et F. Henriet, La vie et l'oeuvre de Chintreuil. Paris 1874.

Portfolio 1874 p. 99.

*Harpignies:*

Ch. Tardieu, Henry Harpignies, L'Art XVI. 1879, p. 269, 281.

*Français:*

J. G. Prat, François Louis Français, L'Art 1882, I. 48, 81, 368 ff.

*Brascassat:*

M. Cabat, Notice sur Brascassat, Paris 1862.

Charles Marionneau, R. Brascassat, sa vie et son oeuvre, Paris 1872.

*Troyon:*

Henri Dumesnil, Constant Troyon, Souvenirs intimes, Paris 1888.

A. Hustin, L'Art 1889, I. p. 77, II. p. 85.

Derselbe, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

*Rosa Bonheur:*

Laruelle, Rosa B., sa vie, ses oeuvres, Paris 1885.

René Peyrol, Rosa Bonheur, her Life and Work. With 3 engraved plates and ill. (The Art Annual 1889.) London 1889.

*Emile van Marcke:*

Emile Michel, L'Art 1891, I. 145.

*Eugène Lambert:*

Chieus et chats, Text von G. de Cherville, Paris 1888.

*Lançon:*

Alfred de Lostalot, Un peintre animalier, Gazette des Beaux Arts 1887, II 319.

*Charles Jacque:*

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884 p. 297.

## Cap. XXVII.

Ernest Chesneau, J. Fr. Millet, Gazette des Beaux Arts 1875, I. 429.

Ph. L. Couturier, Millet et Corot, Saint-Quentin 1876.

A. Piedagnel, J. F. Millet. Souvenirs de Barbizon. Avec 1 portr., 9 eaux-fortes et un fac-similé d'autographe. Paris, 1876.

A. Sensier, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet. Manuscrit publié par P. Mantz, avec de nombreux facsimilés, 12 heliogr. hors texte et 48 gravures. Paris, Quantin 1881.

Millet as an art-critic. Magazine of Art 1883, 27.

Charles Yriarte, J. F. Millet, Paris 1885. Portr. et 24 Gravures.

André Michel, J. F. Millet et l'exposition de ses oeuvres à l'ecole des Beaux Arts, Gazette des Beaux Arts 1887, II. p. 5.

Charles Bigot, Peintres contemporains, Paris 1888.

R. Graul, Jean Fr. Millet, Zeitschrift für bildende Kunst Neue Folge II., p. 29 ff.

Le livre d'or de J. F. M., illustré de 17 Eaux-fortes par Frédéric Jacque. Paris 1892.

Emile Michel, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres.« (In Vorbereitung).

## Cap. XXVIII.

***Courbet:***

Champfleury, Grandes figures d'hier et d'aujourdhui. (Balzac, Wagner, Courbet). Paris, Poulet-Malassis 1861.

Th. Silvestre, Les Artistes français, p. 109 ff.

P. d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris, Zeitschrift für bildende Kunst XI. 1876, 183, 209.

Comte H. d'Jdeville, G. Courbet. Notes et documents sur sa vie et son oeuvre, Paris 1878.

T. Chasrel, L'Art 1878, I. 145.

Paul Mantz, G. C., Gazette des Beaux Arts 1878, I. 514, II 1, 117, II, 31, 371.

Emile Zola, Mes Haines, Paris 1879, p. 21 ff. Proudhon et Courbet.

Gros-Kost, Courbet, souvenirs intimes, Paris 1880.

H. Billung, Beilage zur Allg. Zeitung 1880, 240.

Eug. Véron, G. Courbet, Un enterrement à Ornans, L'Art 1882, I. 363, 390, II. 226.

A. de Lostalot, L'exposition des oeuvres de Courbet, Gazette des Beaux Arts 1882, I. 572.

Carl v. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1889

Camille Lemonnier, Les peintres de la vie, Paris 1888. Cap. 1. Courbet et son oeuvre.

Abel Patoux, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung.)

***Stevens:***

Paul d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris. Ein Besuch bei A. S., Zeitschrift für bildende Kunst X. 1875, p. 310.

L. Cardon, Les modernistes: Alfred Stevens, La fédération artistique 23—26.

Camille Lemonnier, A. S., Gazette des Beaux Arts 1878, I. 160, 335.

Derselbe, Les Peintres de la vie, Paris 1888. Cap. 2. Alfred Stevens.

***Ricard:***

Moriz Hartmann, Büsten und Bilder, Frankfurt a. M. 1860.

Paul de Musset, Notice sur la vie de Gustave Ricard, Paris 1873.

Louis Brés, Gustave Ricard et son oeuvre, Paris 1873.

*Bonvin:*

L'Art 1888, II. p. 43.

Paul Lefort, Philippe Rousseau et François Bonvin. Gazette des Beaux Arts 1888, I. 132.

*Charles Chaplin:*

Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts 1891, I. 246.

*Gaillard:*

G. Dargenty, L'Art 1887, I. 149, 179.

L. Gonse, Gazette des Beaux Arts 1887, I. 221.

V. Guillemin, F. Gaillard, graveur et peintre, originaire de la Franche Comté 1834—1887. Notice sur sa vie et son oeuvre. Besançon 1891.

Georges Duplessis, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«. (In Vorbereitung.)

*Bonnat:*

Les peintures de M. Bonnat, L'Art 1876, 122.

B. Day, L'atelier Bonnat, Magazine of Art 1881, 6.

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884 p. 129.

*Carolus Duran:*

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884 p. 153.

*Vollon:*

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884, p. 201.

*Philippe Rousseau:*

Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts 1888, I. 132.

*Paul Dubois:*

Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, II. Série, Paris 1884 p. 321.

*Delaunay:*

Georges Lafenestre, Elie Delaunay, Gazette des Beaux Arts 1891, II. 353, 484.

*Ribot:*

E. Véron, Th. R., Exposition générale de ses oeuvres, L'Art 1880, 281.

Firmin Javel, Théodule Ribot, Revue des Musées, III. 1890, 55.

L. Fourcaud, Maîtres modernes, Th. R., sa vie est ses oeuvres. Mit Abbildungen. Paris 1890.

Paul Lefort, Th. Ribot, Gazette des Beaux Arts 1891, II. 298.

## Cap. XXIX.

Allgemeines:

John Ruskin, Letters to »The Times« on the Principal Preraphaelite Pictures in the Exhibition of 1854. Reprinted for Private Circulation, London 1876.

Prae-Raphaelitism. Its Art, Literature and Professors. »London and County Review«. März 1868.

The Poetic Phase in Modern English Art. »New Quarterly Magazine«, Juni 1879.

William Holman Hunt, The Preraphaelite Brotherhood. Contemporary Review April—Juni 1886.

Edouard Rod, Les Préraphaélites Anglais, Gazette des Beaux Arts 1887, II. p. 177 und 399.

W. v. Seidlitz, Die englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer 1887. Repertorium für Kunstwissenschaft 1888 XI, 274 u. 405.

P. T. Forsyth, Religion in Recent Art, Manchester-London 1889.

Wilhelm Weigand, Die aesthetische Bewegung in England, Gegenwart 1889 (35) p. 165.

Derselbe, Die Praeraphaeliten, in seinen »Essays«, München 1892.

Cornelius Gurlitt, Die Praeraphaeliten, eine britische Malerschule, Westermanns Monatshefte April—Juni 1892.

*Noel Paton:*

J. M. Gray, Sir Noel Paton, Art Journal, N. Ser. 1881, III.

*Holman Hunt:*

F. G. Stephens, W. Holman Hunt, Portfolio 1871, 33.

Derselbe, Holman Hunts »The Triumph of the Innocents« Portfolio 1885, p. 80.

J. Beavington-Atkinson, Mr. Holman Hunt, his Work and Carreer. Blackwoods Magazine, April 1886.

*Madox Brown:*

W. M. Rossetti, Mr. Madox Browns Exhibition and its place in our School of Painting, »Frasers Magazine«, Mai 1865.

Sidney Colvin, Ford M. Brown, Portfolio 1870, 81.

M. Brown's mural painting at Manchester, Academy 1879, 379.

Will. M. Rossetti, Mr. Madox Browns frescoes in Manchester, Art Journ. 1881 N. Ser. 9.

E. Chesneau, Peintres anglais contemporains F. Mad. Br. L'Art 1883, 409 ff.

F. G. Stephens, Ford Mad. Brown, his early Studies and Motives, Portfolio 1893, p. 62 u. 69.

*Millais:*

Sidney Colvin, Millais, Portfolio 1871, 1.

»Artists modern«, Illustr. Biogr., 2 Bde. 1882—84.

Emilie Isabel Barrington, Wy is Mr. Millais our popular painter? Fortnigtly Review, Juli 1882.

Walter Armstrong, Sir J. E. Millais, his Life and Work, Illustrated with engravings and facsimiles (The Art Annual 1885), London 1885.

John Ruskin, Notes on some of the principal pictures of Sir Ev. Millais, London 1886.

Helen Zimmern, Sir John Millais, »Die Kunst unserer Zeit«, München 1891.

## Cap. XXX.

*Menzel:*

(Ausser der zu Cap. 16 angegebenen Literatur):

Duranty, A. M., Gazette des Beaux Arts 1880, I. und II.

A. Lichtwark, Menzels Piazza d'Erbe, Gegenwart 1884, 25.

Corn. Gurlitt, Menzels Brunnenpromenade in Kissingen, Gegenwart 37, p. 61

Georg Galland, Das Arbeiterbild in Vergangenheit und Gegenwart, Frankfurter Zeitung 1890, 139.

*Bleibtreu:*

K. Pietschker, Georg Bleibtreu, der Maler des neuen deutschen Kaiserreiches, Kunststudie und biograph. Skizze. Koethen 1877.

*A. v. Werner:*

Ludwig Pietsch, Nord und Süd 18, 1881 p. 185.

*Max Michael:*

Hermann Helferich, Erinnerung an Max Michael, Kunst für Alle 1891, VI. 225.

*Gussow:*

Max Kretzer, Westermanns Monatshefte, Bd. 54, 1883 p. 519.

*Pettenkofen:*

Alfred de Lostalot, Gazette des Beaux Arts 1877, I. 410.

Carl v. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1889.

*Lorenz Gedon:*

G. Hirth, Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins 1884, 1, 2.

Fr. Schneider, ebenda 1884, 5 und 6.

Allg. Zeitung 1884, B. 67, Allg. Kunstchronik 1884, VIII.

Ludwig Pietsch, Nord und Süd 30, 1884 p. 42.

*Diez:*

Friedrich Pecht, Zu Wilhelm Diez 50. Geburtstage, Kunst für Alle, IV. 1889, 113.

H. E. v. Berlepsch, W. Diez, Zeitschrift für bildende Kunst 22.

*Claus Meyer:*

Claus Meyer-Album, 12 Photogravuren mit biogr. Text von W. Lübke, München 1890.

*Harburger:*

Harburger-Album, München, Braun und Schneider 1882.

*Fritz August Kaulbach:*

Hermann Helferich, Neue Kunst, Berlin 1887.

P. G., Zeitschrift für bildende Kunst 1888, XXIII. 125.

R. Graul, Graphische Künste 1890, XIII. 27, 61.

Vgl. auch: Kaulbach-Album, Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft, München 1891.

*Lenbach:*

Friedrich Pecht, Fr. L., Nord und Süd I. 1877, p. 113.

B. Förster, F. Lenbachs neueste Porträts, Zeitschrift für bildende Kunst 1880, B. 26.

Ludwig Pietsch, Fr. L., Nord und Süd 44, 1888, p. 363.

Corn. Gurlitt, Lenbachs Bismarck-Bildniss, Gegenwart 37, p. 318.

Herm. Helferich, Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, Nation 5 1887/88, p. 205 und 227.

H. E. v. Berlepsch, Fr. L., in Velhagen und Klasings Monatsheften 1891, 1.

Vgl. auch: Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, Heliogravuren von Albert, München 1888.

*Leibl:*

S. R. Köhler, American Art Review, 1880, 11.

Hermann Helferich, Kunst für Alle, Januar 1892.

*Trübner:*

Hermann Helferich, Nation 1889, VI. 489.

Reproductionen in dem »Trübner Album«, I. München Albert 1888. II. München Obernetter 1891.

## Cap. XXXII

Hauptwerke:

Louis Gonse, L'Art japonais, Paris Quantin 1883.

Anderson, The pictorial Arts of Japan, London 1883.

J. Brinkmann, Kunst und Handwerk in Japan, Berlin 1889.

Vgl. ausserdem: Ernest Chesneau, Le Japon à Paris, Gazette des Beaux Arts 1878, II. 385, 841.

H. v. Tschudi, Die Kunst in Japan, Mittheilungen des k. k. österr. Museums, XIV. 1879, 170.

Le Blanc du Vernet, L'art japonais, L'Art 1880, 280; Japonisme, L'Art 1880, 273.

Th. Duret, L'Art japonais. Les livres illustrés. Les albums imprimés. Hokusai, Gazette des Beaux Arts 1882, II. 113, 300.

Hans Gierke, Japanesische Malerei in Westermanns Monatsheften, Mai 1883.

D. Brauns, Die Leistungen der Japaner auf dem Gebiete der Künste; Unsere Zeit 1883, II. 765.

O. v. Schorn, Malerei und Illustration in Japan, Vom Fels zum Meer, April 1884.

F. E. Fenollosa, Review of the chapter on painting in L'Art japonais by L. Gonse, Yokohama 1885.

W. Koopmann, Kunst u. Handwerk in Japan, Zeitschr. f. bildende Kunst XIV., p. 189.

T. de Wyzewa, La peinture japonaise, Revue des deux mondes, 1. Juli 1890. Auch separat in dem Buche: Les grands peintres de l'Espagne etc., Paris 1891.

S. Bing, Le Japon artistique, Paris 1888. Deutsch unter dem Titel: Japanischer Formenschatz, Paris und Leipzig 1889 ff. 6 Bde.

*Outamaro:*

E. de Goncourt, Outamaro le peintre des maisons vertes, Paris 1891.

*Hokusai:*

G. Geffroy in dem Bande La vie artistique, Paris 1892.

## Cap. XXXIII.

Duranty, La nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Paris Dentu 1876.

Théodore Duret, Les peintres impressionistes: C. Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, B. Morisot, avec un dessin de Renoir. Paris 1879.

Louis Enault, Une revolution artistique, Paris 1880.

Fred. Wedmore, The Impressionists. »The Fortnightly Review«. Januar 1883.

Felix Fénéon, Les Impressionistes en 1886, Paris 1886 (Angrand, Caillebotte, Miss Cassatt, Degas, Dubois-Pillet, David Estoppey, Forain, Gauguin, Guillaumin, Claude Monet, Mme. Morizot, de Nittis, Camille et Lucien Pissarro, Raffaelli, Renoir, Seurat, Signac, Zandomeneghi etc.)

Catalogue illustré de l'exposition des peintures du groupe Impressioniste et Synthétiste, faite dans le local de M. Volpini au Champ de Mars, 1889.

G. Lecomte, L'Art Impressioniste, Paris 1892.

H. Huysmans, Certains, Paris 1892.

Derselbe, L'Art moderne, Paris 1892.

G. Geffroy, La vie artistique, Paris 1892.

Vgl. auch: Carl Neumann, Betrachtungen über moderne Malerei, Preussische Jahrbücher 1889, 3, wo die Ziele der neuesten Kunst sehr feinsinnig gekennzeichnet sind.

*Manet:*

Zola, Mes haines, Paris 1878, p. 327 ff. Ed. Manet.

Catalogue de l'exposition des Oeuvres de Manet, avec préface d'Em. Zola. Paris 1884.

Edmond Bazire, Manet, Paris 1884.

Jacques de Biez, Ed. Manet. Conférence faite à la salle des capucines le Mardi, 22. Januar 1884. Paris 1884.

L. Gonse, Manet, Gazette des Beaux Arts 1884, I. 133.

Fritz Bley, Ed. M., Zeitschrift für bildende Kunst 1884, 8.

Paul D'Abrest, Allg. Kunstchronik 1884, VIII. 5.
Andreas Aubert im Kopenhagener »Tilskueren« 1888.

*Monet:*

Théodore Duret, Le peintre Claude Monet, Notice sur son oeuvre. Paris 1880.
A. de Lostalot, Exposition des oeuvres de M. Cl. M., Gazette des Beaux Arts 1883, I. 342.
C. Dargenty, Exposition des oeuvres de M. Monet, Courier de l'Art 1883, 11.
Hermann Helferich, Cl. M., Freie Bühne 1890, 8.

*Degas:*

Magazine of art 1889.

*Pissarro:*

G. Lecomte, Camille P., Nr. 11 der »Hommes d'aujourdhui«, Paris 1890.

---

***Als Vorlagen für die Abbildungen*** wurden die Photographien von Braun, der Autotype Company u. A., zum Theil ältere Kupferstiche und Radirungen verwendet. Die Illustrationen auf p. 1 162—165 sind Lichtwarks in der *Verlags-lagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (München)* erschienenem Werk über die Hamburger Kunst bis 1850, die auf p. 11 18 19 21 22 46 47 48 49 113 131 135 136 140 141 195 283 290 294 295 303 324 332 337 353 354 355 358 361 363 367 379 380 381 382 383 389 390 391 409 416 417 418 431 435 460—63 472 473 der Zeitschrift *L'Art,* die auf p. 12 133 197 281 285 287 289 291 328 329 356 371 372 376 378 433 464 465 467 dem von Antonin Proust herausgegebenen Werke *L'Art français,* Paris Baschet, die auf p. 13 14 16 17 24 25 42 44 101 132 193 239 364 432 447 448 451 452 453 470 479 der *Gazette des Beaux Arts,* die auf p. 15 41 45 50 51 53 54 55 Arsène *Alexandres »L'Art du Rire«,* die auf p. 20 23 397 469 dem *Magazine of Art,* die auf p. 34 421 und 476 Lützows Werk über die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, *Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst,* die auf p. 35 540 und 541 Lenbach's Porträtwerk, *München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft,* die auf p. 37 38 39 40 dem Oberländer Album, *München, Braun & Schneider,* die auf p. 56 und 293 dem Sammelwerk *Les artistes célèbres, Paris, Librairie de L'Art,* die auf p. 66 71 72 127 306 307 314 315 316 513 dem *Portfolio,* die auf p. 102 103 104 105 *Béraldi's* Werk über Raffet, die auf p. 114 und 115 Jules *Richard's* Werke »En campagne«, die auf p. 117 und 118 *Hollands* Werk uber die Familie Adam, *Nürnberg, Soldan,* die auf p. 123 483 530 531 532 534 536 553 *Seemann's Zeitschrift für bildende Kunst,* die auf p. 157—161 der *Spitzweg Mappe, München, Braun & Schneider,* und dem *Spitzweg Album, München, Hanfstängl,* die auf p. 166—170 und 225 *Westermann's Monatsheften,* die auf p. 202 dem Werke »Bruxelles à travers les âges« von Henri und Paul Hymans, *Bruxelles, Bruylant,* die auf p. 207 und 552 der *American Art Review,* die auf p. 213 und 252 dem von Max Jordan herausgegebenen *Stammbuch der Berliner Nationalgalerie,* die auf p. 250 den *Graphischen Künsten,* die auf p. 219 und 549 der *Kunst für Alle,* die auf p. 338 370 454 dem *Century,* die auf p. 326 327 dem *Art Journal,* die auf p. 385 387 dem *Art Annual,* die auf p. 394 395 399 402 403 406 407 *Sensier's* Werk über Millet, die auf p. 400 401 404 420 dem Livre d'or de Millet, die auf p. 520 521 523 524 525 526 527 529 dem Bruckmann'schen Menzelwerk, die auf p. 538 und 539 dem Bruckmann'schen Kaulbachwerk, die auf p. 543 *Albert's* Werk über die *Galerie Schack,* die auf p. 554 *Hanfstängl's Kunst Unserer Zeit,* die auf p. 585—603 *Gonse's L'Art Japonais, Anderson's Pictorial Arts of Japan* und *Bing's Formenschatz* entnommen. Auf p. 271 ist dem Abschnitt über *Ed. Schleich d. A.* irrthümlich als Abbildung eine Landschaft von *Ed. Schleich d. J.* beigefügt.

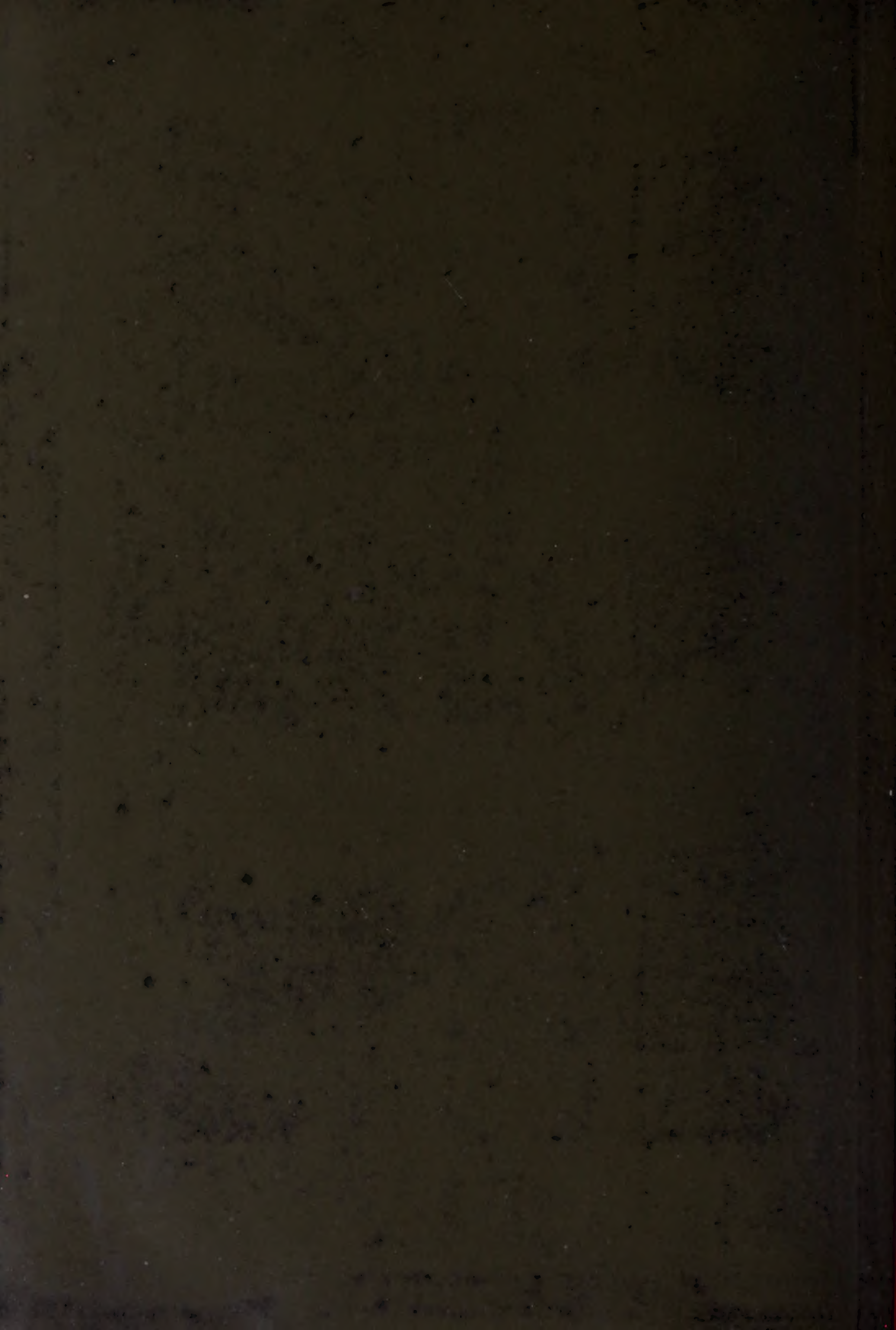















GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 2444

